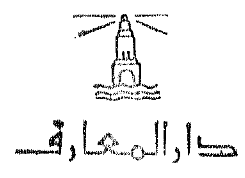
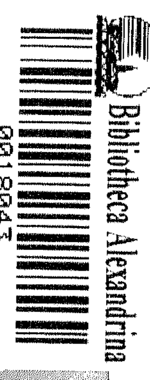
وظيفة الناقد الأدبى بين القديم والحديث

(دراسة فى تطور مفهوم التذوق البلاغى)

تأليف
دكتور سامى منير عامر
كلية التربية - جامعة الإسكندرية



دار المعارف









وظيفة النّاقد الأدبىّ
بين
القديم والحديث

(دراسة فى تطور مفهوم التذوق البلاغى)

تأليف
دكتور سامى منير عامر
كلية التربية - جامعة الإسكندرية



دار المعارف



بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــداء

○ ثلاثة رحلوا عن هذا العالم الخضم ، وكان لى شرف تلقى معرفة أصول قراءة الشعر عنهم ، قراءة تحقق استيحاء « الخيال السمعى » الذى نوه به « إليوت »

هؤلاء الكرام هم :

أستاذى الدكتور **محمد محمد حسين** - خير قارىء لشعر أحمد شوقى «دراميا» ١٩٥١
أستاذى الكبير **محمد خلف الله أحمد** -خير قارىء لشعر المتنبى «دراميا» ١٩٥٤
أستاذى الدكتور **حسن عون** -خير محلل لقوله تعالى «ويل للمطففين» ١٩٥٣

إليهم بعض أعمالهم الصالحة رحمة الله عليهم فى رحاب جناته

○ أستاذ عَلَمٌ « معتزِل » ، أطلعنا ، وأقرأنا ، وأفهمنا نتاج الإمام « عبد القاهر الجرجانى » ذلكم هو أستاذى الدكتور « **محمد طه الحاجرى** » ، إليه - يحفظه الله - بعضاً من فيضه

○ أستاذى المغترب - الدكتور **عبد المحسن عاطف عبد اللطيف سلام** - إليه فى منفاه الاختيارى خلاصة تعليمه لى أصول تذوق اللغة من خلال دروس الترجمة سنتى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ طالباً « بأسرة اللغة العربية » - كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

○ إلى أستاذى الأستاذ الدكتور **محمد زكى العشماوى** الذى يرقد داخل نبض كلماتى (ح. خ)

○ إلى أول عميد - لى بكلية التربية - الأستاذ الإنسان الدكتور **ابراهيم وجيه محمود** صاحب الفضل فى استحثاثى على إنجاز هذا البحث

○ إلى صديقى المتجدد الأستاذ الدكتور **عبده الراجحى** ، خير مرشد جادٍّ صموت

○ إلى تلاميذى بكليتى التربية . بالإسكندرية ودمنهور ، خاصة الأبين الوفيين .
الأستاذين : **عثمان جبريل وفاروق خليفة**

○ إلى تلاميذى بكلية التربية - جامعة صنعاء -- أصدقائى ، فخر اليمن ، واعتزازى (دفعة ٨٣/١٩٨٤)

○ إلى زوجتى التى لا تنى تتحملنى وفاء ومحبة .... وإلى حفيدنا الأول (**أحمد**) الفنان

○ إلى الأخ الدكتور **أحمد على الحبيشى** ... الدءوب ... المُجهِد .. المخلص

○ إلى كل مَنْ وثق بى ، حتى أصبحت وكيلا لكلية التربية جامعة صنعاء خاصة د/ **محمد أحمد الخضر**

○ إلى « بعض » **غير** الأوفياء من زملائى ... وكذلك تلاميذى ... !!؟؟
أهدى هذه الثمرة المتواضعة علّها أن تنفع ؟

ملحوظة هامة :

بدأت "تباشير" هذا العمل
باستراحة « الشعبيـــة »
التابعة لجامعة أم درمان
الإسلامية سنة ١٩٨٠
الخرطوم بحرى — السودان

سامى منير
الجمعة ١٩٨٤/٢/١٠.

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد

(الوظيفة التقليدية)



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يقول حازم القرطاجني في كتابة « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » : « **لابد في صناعة البلاغة من إنفاق العمر ، فهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته . .** »[1]

وصناعة البلاغة ربما كانت — ولا زالت — الميزة الكبرى التي يجدر بنا أن نستكشفها في كتابات الناقد الأدبي ، إذ هي التي تعرفنا بالأسلوب الأدبي ، وتهيئ لنا أن نتعرف الفروق بين ذلك الأسلوب ، وبين غيره من أساليب الكلام العادي ، وتقدم لنا دراسة لاستخدام الألفاظ ، وبناء الجملة والعبارة ، والصور ، موضحة أثر ذلك في نجاح العمل الأدبي ، أو قصوره في أن ينقل إلى السامع أو القارئ ما أراد الأديب أن ينقله

فالعمل الفني مشحون بالكثير من تلكم الملامح السابقة التي تكشف عنها « صناعة البلاغة » ، وهي ما اتسع ميدان الدراسات النقدية بالكثير من الآراء حولها ، حتى أصبح « **العبء الملقى على عاتق النقاد هو صنع جسور بين المجتمع والفنون** »[2]

فالناقد عليه أن يشرح ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من طاقات إبداعية ، يفتقر القراء والسامعون ، بل والمشاهدون إلى الوقوف عليها ، حيث يرتاد خضم العمل الفني ، حاشدا شتى أجهزته ، كي يستخرج من ذلك المجهود المعقد ، شيئاً جديدا ، يحدده ، وينظمه ، ويبين لنا معالمه . لهذا فإن « **إنفاق العمر** »

---

(١) منهاج البلغاء ص ٨٧ ، ص ٧٨

(٢) The Lion the Honey comb (N. Y , Harcourt, Brace, 1955 p 206) By R P Blackmur

هو العمل تعصى لا تنتساب مجالات من الخبرة . تجعله ـــ أى الناقد ـــ مسلحا « بالمهارة الفنية الدقيقة » التى يستطيع معها أن يلتفت إلى الفوارق الصغيرة المتناهية فى الصغر ، حتى يتمكن بواسطة هذه الطريق من الوقوف على الشئ الجوهرى فى معظم الأعمال الفنية »[1]

وهكذا نرى أنه لابد لتقدير العمل الفنى من معايير للقيمة ، فإلى جانب مشاعر الناقد ، يجب عليه فحص خصائص العمل الفنى ذاته .

وهو لا يستطيع الدفاع عن تقديره للعمل الفنى ، إلا إذا استطاع أن يثبت ، كيف تؤدى هذه الخصائص ، إلى جعل العمل جيدا ، مستهديا فى نقده بمعايير تدعم حكمه ، وبدونها لا نستطيع نحن أن نفهم السبب فى إصداره ذلك الحكم أو ذاك .

ولا يغيب عن بالنا ، أن هذه المعايير ، لا تكشف القيمة فى العمل الذى ينقده فحسب ، بل تكاد ـــ سببيا ـــ تكشف الجودة أيضا فى أعمال أخرى مشابهة للعمل الفنى المنقود ، ومن هنا « ينفق العمر » تدريبا على الخبرة النقدية ، وهذا يفتقر إلى المعرفة ، التى يتحصل عليها الناقد ، من قراءاته لأساليب النقاد الآخرين ، محاولا الاستنارة بها ، فى إيجاد مذهب خاص يتميز هو به . فى نقده لما يقع تحت يديه من نماذج الانتاج الأدبى والفنى .

فالناقد الأصيل ، هو الذى يستشف فى الأثر الفنى ملامح جديدة ، ظلت متباعدة منفصلة ، حتى ساعة تناوله لها ، فيسبغ على بعض عناصره أضواء فنية جديدة ، تشبع حاجتنا إلى الاحساس بالجمال ، ولن يتوافر للناقد هذا الكشف ، إلا بالتنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم ، **حتى تبرز أمام القارئ العناصر المستترة المتوارية للعمل الفنى ، وراء شكله الظاهرى**

---

(١) مشكلة الفن ، زكريا ابراهيم ص ١٨٤

فالناقد البصير « **يحتاج إلى إنعام الفكر ، وشدة البحث ، وحسن النظر ، والتحرز من الاقدام قبل التبيُّن والحكم ، إلا بعد الثقة** »[1] . وهذا هو ما يعنيه حازم بقوله : « هى البحر » الذى يبدو أننا سنحاول جاهدين فى تلك الدراسة سبر شئ من أغواره التى « **لم يصل أحد إلى نهايتها** » .

ذلك أن عملية فض أسرار المعانى الجمالية ، قلما تعرف نهاية ، فإن جيلا من النقاد يمضى ، وجيلا يقدم ، **والعمل الفنى ، لا يزال موضوعا حيا يحمل من المعانى ، ما لا سبيل إلى الإلمام به** .

أو بالأحرى ، شخصية عميقة ، لا زالت تحتمل الكثير من التأويلات ، وربما كان السر فى ذلك أن معنى العمل الفنى ، ليس مستوعبا بتمامه فيما يمثله ، أو ما يترجم عنه ، لأنه من الثراء والتميز ، بحيث لا ينكشف لنا منه سوى « **الوجه** » الذى يديره هو نفسه إلينا ، سامحا لنا به ، بعد طول معاناة فى استمالته ، وملاينته ، وكأنما يريد الإرهاص بأنه أعمق ، وأبعد منالا ، من كل ما قد نستطيع أن ندركه منه ، إذ هو « **عالم ذو أبعاد ، عالم متموج ، متداخل ، تعيش فيه ، وتعجز عن بسط سيطرتك على جميع ما يكنه من أسرار ، لأنه كالموج ، تهم باحتضانه ، ولكنه يفلت من بين ذراعيك** »[2]

ولذلك ، على الناقد أن يقوم ـــ خلال استمالته ، وملاينته للعمل المنقود ـــ بتهيئة نفسه الناقدة . مستندا إلى علوم ، وإلى مطالعات فى القديم والحديث : **تعينه على فهم العمل الفنى فهما صحيحا ، وتذوقه تذوقا بصيرا** : كما فعل الدكتور طه حسين فى كتابه « مع المتنبى » وفى « حديث الأربعاء » ، أو أن **يعين الفنان نفسه صاحب العمل المنقود ، على فهم فنه ، وحسن تقديمه ، دافعا إياه إلى أن يتقدم فى أصول فنه والعمل على تطويره بغية خلق جيل من الأدباء ، جديد فى تذوقه وإبداعه** ، كما فعل الدكتور « محمد مندور » ، وتابعه

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـــ د . إحسان عباس ـــ ط٢ ص ٣٢٦

(٢) زمن الشعر ـــ أدونيس ص ١٥٩ ط

فى دلك — مع إلماح حاص — .ا ١١ه الناقدان الشاعران د محمد مصطفى بدوى ، د محمد زكى العشماوى

أو هو يكتب **ليغيّر اتجاه شكل أدبى من طريق إلى طريق** ، كمحاولة بعض الشعراء النقاد ، مثل « صلاح عبد الصبور » فى كتابه « حياتى فى الشعر » ، و « أدونيس » فى كتابيه « زمن الشعر » و « الثابت والمتحول » .

ولهذا فإن الناقد عليه أن يتذرع بكل ذريعة ممكنة ، فلا يترك أداة صالحة ، إلا استخدمها متشبثا خاصة **باللغة — التى هى عماد أى إبداع أدبى ، فى تدرج** حيواتها من خلال السياقات .

« فإن كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمرا عسيرا — وإنه لعسير — لم يكن بد من أن تتقسَّم العمل ، مجموعة من النقاد ، لينظر كل من زاوية ، وليستخدم كلُ منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها ، هى النقد الذى يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود ، كما يتطلبه قارئٌ ذلك الكتاب »[1] ، مثلما فعل كل من الدكتور شكرى عياد والدكتور إحسان عباس والدكتور جابر عصفور بكتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » لحازم القرطاجنى.

فقد تناول كل منهم جانبا نقديا متميزا للكتاب المذكور ، مما جعل الاحاطة بما جاء فى هذا العمل الفنى الهام ، أمرا ممتعا ، لكل من يريد التعمق فى معايشة الكتب الأم من كتب التراث[2]

فالنقد – وفق أنسب الآراء المعاصرة فيه – نشاط ذهنى يتحرك صراحة أو

---

(١) فى فلسفة النقد — د . زكى نجيب محمود ص ١٢٠ ط[1] دار الشروق سنة ١٩٧٩

(٢) تناول شكرى عياد هذا الكتاب فى رسالته للدكتوراه « كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية » وتناول إحسان عباس نفس الكتاب فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » وتناوله جابر عصفور فى كتابه « مفهوم الشعر »

صمما منطلقا من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، من خلال تحليل العمل الأدبي ، وتفسيره وتقويمه : ولهذا لابد أن تتعدد وجهات النظر النقدية نتيجة اختلاف تصورات النقاد ، فهذه ، التصورات تحكم أسلوب الناقد نفسه فى ممارسته العملية النقدية داخل العمل الأدبى ، وهو ما يمكن أن نسميه ، نظرة هذا الناقد إلى الكون .

فكما أن لكل أديب مَعْلَمٍ نَظْرَةً إلى الكون ، فإن لكل ناقد معلم نظرة إلى الكون أيضا ، فالنقد نشاط فكرى يعبر عن موقف حضارى ، أو رؤية متكاملة للحياة والوجود[1] .

ثم هو يخلق تياراً من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى .

وهذا بدوره يساعد على التجريب والمغامرة ، وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع الأدبى ، وهذه الآفاق الجديدة – كما يخيل إلى – هى ما حدث « بحازم » أن يقول عن صناعة البلاغة ، « **إنها البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته** » ، ملمحا إلى وظيفة الناقد المتجددة التى يجب أن تقوم دوما بإعادة تقويم وتغيير لسُلم القيم الأدبية التى سادت فى لحظة تاريخية معينة ، وبهذا لا يبقى الناقد فى حالة جمود ، لأنه لا يستطيع أن يكون صامتا .. « **فهو الآن صوت القارىء .. وهو الآن كاتب خلاّق .. وهو الآن يدخل حومة الجدل حيث الآراء يجرى تقاذفها جيئة وذهابا** »[2] ولكنه فى جميع هذه المواقف لابد – وظيفيا – من أن يكون ذا موقع ممتاز مسموع الصوت ممارسا شيئا من التأثير التذوق الممكن على روح عصره .

من هذا المنطلق نمضى مع أبرز من تلمسنا فيهم معالم للنقد الأدبى والذين قد

---

(١) انظر مجلة « فصول » مجلة النقد الأدبى : المجلد الأول ـــ العدد الثانى سنة ١٩٨١ ص ٢٠٨ والعدد الثالث إبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٤٢

(٢) انظر « مقالات فى النقد الأدبى » ـــ د . إبراهيم حمادة ص ٣٤ ـــ دار المعارف سلسلة مكتبة الدارسات الأدبية رقم ٨٩ القاهرة سنة ١٩٨٢

أسهموا فى الماضى والحاضر بوضع تصور خاص لوظيفة الناقد الأدبى فى فترات حضارية معينة متعاقبة ، تباعدت هذه الفترات أم تقاربت ، حتى نستطيع استكشاف الملامح المميزة لوظيفة الناقد الأدبى بين القديم والحديث ، مع رصد العناصر المشتركة بين تلكم الوظائف فى قدمها وجدتها ، وتبيان نقاط الاختلاف بحكم تجدد المكونات الثقافية والحضارية ، حتى نصل فى النهاية إلى تصور أشبه ما يكون بالشمولية ، يمكن أن يضع أمامنا سمات متميزات لوظيفة الناقد الأدبى ، رغم تفاوت الأشخاص ، وتباين مكوناتهم الحضارية .

دكتور/ فهمي منير

الخرطوم فى ديسمبر سنة ١٩٨٠

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد

أولا - وظيفة الناقد عند أفلاطون وأرسطو :

تعد محاورة « إيون » من أهم مؤلفات أفلاطون فى النقد الأدبى ، تكلم فيها عن إلهام الشعراء ، وطبيعة الشعر لذلك يقول الناقد « تيلور » : إنّ فكرتها الجوهرية تتلخص فى الإجابة عن هذا السؤال :

- هل يبلغ الشعراء والمنشدون والممثلون النجاح عن طريق مهارتهم أو تخصص علمى ، أم أنهم ينجحون بسبب عبقرية أو إلهام غير واع ؟ على أن ما يلفت نظرنا فى مجال - وظيفة الناقد - هو ما تناوله أفلاطون عن طبيعة عمل المنشد الذى كان يروى الشعر ويعلق عليه . « فايون » نفسه يعترف بأن مهمته حفظ شعر « هوميروس » والتحدث عنه ، ويفخر بقدرته على شرحه شرحا وافيا ، ويقرر أن هذا الشرح جزء من عمله ، بل إنه أصعب جزء فيه ، وهذه الشروح كانت تفسيرا للمعانى الخفية أو الرمزية من الشعر أو مدحا وتمجيدا للشعر .

يقول أفلاطون : « كم حسدتكم أنتم معشر المنشدين على فنكم لأنه يتطلب منكم دائما أن تزينوا أنفسكم ، ويحتم عليكم أن تدرسوا طائفة من خيرة الشعراء بخاصة هوميروس أفضلهم وأوفرهم إلهاما ، ولا يفرض عليكم فنكم أن تحفظوا أشعاره فحسب ، بل يفرض عليكم أن تفهموا أفكاره أيضا ، .. ذلك أنه لا يمكن لامرىء أن يصبح منشدا إذا لم يفهم كلام الشاعر[1] ، إذ يجب عليه

---

(١) انظر كتاب The Greek and Romun Crities By G. M. A. Grube Page 63. University Paperbakcks, 1968.

أن يفسر للسامعين أفكاره ، وهو لا يستطيع أداء تلك المهمة على أكمل وجه إلا إذا فهم شعر الشاعر حق الفهم ... » مما سبق نرى أن المنشد كان يقوم بما يقوم به الناقد الحديث من نقد وتحليل للشعر مع فارق بسيط هو أن الناقد فى عصرنا يستطيع تفسير كافة فنون الشعر ، أما المنشد (أو الناقد تجوزا) كما يرى أفلاطون فقد كان يتخصص فى ديوان شاعر بالذات كما يتخصص نقاد اليوم فى عصر من العصور أو موضوع من الموضوعات[1] . فإذا انتقلنا إلى أرسطو – وهو تلميذ أفلاطون – تكشف لنا أن كل أنواع الفنون عنده – وعند أفلاطون من قبله – ضروب من المحاكاة . والمحاكاة عند أرسطو غريزية فى الإنسان منذ طفولته ويميزه عن الحيوانات الأخرى أنه من بينها أكثرها تقليدا وأنه بهذه الغريزة يتلقى معارفه الأولى فالمحاكاة إذن طبيعية فينا وهو يجعل هذه المحاكاة شغل الناقد إذ يستطيع من خلالها أن يتبين ما يسود العمل الفنى من نظام وانسجام وتناسق وتكامل لأن أرسطو يقارن وحدة العمل الفنى بالمخلوق الحى ، فالعمل له وحدة يصر أرسطو على ضرورة وجودها وأرسطو هنا هو عين الناقد البصيرة . وهذه الوحدة معقدة حية تتضمن تفاعلا داخليا لأجزاء العمل فى حركة مؤثرة فعالة[2] . بمعنى آخر يرى أرسطو – من خلال تحديده لوحدة العمل الفنى أن على الناقد أن يكتب من خلال تفاصيل العمل المتباينة ما يجعل ذلك العمل فريدا بين سائر الأعمال الفنية الأخرى بحيث يمكنه أن يتخير من تفصيلات هذا العمل ما يخلع عليه بين سائر اخوانه ذلك التفرد الذى لا يشاركه فيه شريك آخر[3] . هنا يجدر بنا التوقف قليلا لتبيان ما يمكن أن يكون قد اتفق عليه فيلسوفا النقد أفلاطون وأرسطو بعد ما سبق من عرض موجز يلمح إلى وظيفة الناقد عند كل منهما ألا وهى : الاعتراف

---

(١) انظر : النقد الأدبى عند اليونان : د . محمد صقر خفاجة ، ص ٩٤ ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ ـــ القاهرة

(٢) انظر : مجلة (المجلة) القاهرية العدد ١٠٢ يونيو ١٩٦٥ ، السنة التاسعة ، ص ١٠٣

(٣) انظر كتاب « قشور ولباب » ، د زكى نجيب محمود ، ص ١٣ ص ٧٤ ـــ دار الشروق . القاهرة : ١٩٨١ .

ضرورة وجود عناصر أربعة يستهدى بها الناقد فى امتلاكه لناصية نقد أى عمل فنى ؛ هذه العناصر يمكن إجمالها فى :

١ ــ الفنان ٢ ــ مشروعه ٣ ــ المادة التى يشكل منها عمله ٤ ــ الشكل الذى يعطيه الفنان لعمله خلالها .

هذه العناصر الأربعة لم تأت من فراغ ، وإنما هى نتيجة فحص طويل ، ودراسة مقارنة لنماذج من الشعر اليونانى ــ خاصة المسرحى ــ قام بها **نفر من الشعراء يتميزون بحاسة تذوقية نقدية** ، مما يجعل من الممكن لنا أن نتخذ من مسرحية « الضفادع » لأريستوفان ــ وهو أحد الشعراء النقاد على سبيل المثال ، نموذجا لتلمس بعض الملامح ــ تطبيقيا ــ لوظيفة الناقد التى لا تبعد كثيرا عما استنبطه الفيلسوفان النقديان أفلاطون وأرسطو .

ثانيا ــ النقد التطبيقى المقارن : (أريستوفان والضفادع) :

أما لماذا اخترنا هذه المسرحية ، ولم نختر ــ كما تعودنا ــ مسرحية « أوديب ملكا » لسفوكل ، فجوابنا هو أن « أوديب ملكا » يعدها كثير من النقاد نموذجا لكتابة التراجيديا اليونانية ، أما **الضفادع فهى نموذج لتبيان أساليب ووظيفة الناقد فى موازنته بين شاعرين خلال معالجة درامية تجعل المتأمل فيها يستخلص من بين نسيجها العناصر المختلفة لأدوات الناقد فى تناوله بالنقد المقارن** نتاجا شعريا ، لشاعرين مختلفى الأسلوب شكلا ومضمونا .

المحتوى النقدى للضفادع :

خصص أريستوفان الجزء الأكبر من ملهاته « الضفادع » لدراسة الشعر التمثيلى فى عصره ، فما أن يصل « ديونيزوس » إلى العالم الآخر حتى نسمع

خادم هذه [illegible] تمدح منطق « يوربيديس » القوى وحججه البراقة ، ويشير إلى **تمسكه بوزن الشعر بيتا بيتا وكلمة كلمة وقياس الأبيات قياسا دقيقا بوضعها في الموازين والقوالب المربعة** . ثم يرى « أيسخيلوس » عاصبا ثائرا على هذه الفكرة التى تحط من قدر المأساة ومع ذلك تبدأ المباراة **ويعيب يوربيديس على زميله الطريقة التى كان يستهل بها مسرحيته** ، حيث أن الجملة التى تركها إيسخولوس أفسدت الفكرة رغبة منه فى خلق جو رهيب غامض يقول .

« أوربيديس : هو يريد أن يبدأ كلامه بصمت رهيب كما يفعل فى المشاهد الأولى من مسرحياته المخيفة ، التى توقف الشعر وتجمد الدم فى العروق

ويقول نفس الشاعر منتقدا زميله :

« . . . سأريكم ان كل فنه قائم على « البوزات » ، لايهام الناس ، سأريكم كيف خدع الجمهور الساذج كان يدجل عليهم بإظهار شخصيات صامتة على المسرح مثل « أخيل » أو « نيوبا » لا تنطق بشئ ولا تكشف عن نفسها ، ولكن تقف كالتماثيل أو التصاوير فيبهر الناس بهذا الغموض » .

ثم ينتقد **لغة أيسخيلوس** التى يحشوها بألفاظ ضخمة وكلمات غريبة لا يعرفها المترجمون مما دفع يوربيديس إلى تخليص المأساة من كل نادر غريب رنان وتجنب الغموض والابهام يقول يوربيديس : (أنا ورثت الدراما رأسا منك منفوخة ومضطربة عليها أطنان من الألفاظ الفنية الثقيلة ، من شدة انتفاخها لا يفهمها الناس فاشتغلت فورا لاصلاحها وأخذت أفشها وأفشها ، استعملت كل علاج للتخسيس والتكشيش والقمط . . . استعملت البنجر والشبة والجمل البسيطة

---

(١) حاول د. لويس عوض أن يشيع فى ألفاظ الترجمة لهذه المسرحية ما هو باللغة العامية ليقرب من لغة العامة لغة جمهور المسرح أيام اليونان وقد نشر نص هذه المسرحية لأول مرة كما يقدمها عام ١٩٦٤ كى يخرج فى مسرح الجيب بالقاهرة

والحركة الخفيفة وعصير الكتب الساخن والفكر الهادئ البارد ثم غذينا بالتمثيل المنفرد والغناء « الصولو » .

كذلك جعل « يوروبيديس » أول شخصية تشرح — بمجرد ظهورها — الفكرة الجوهرية للمسرحية ولم يسمح للممثل أن يقف خاملا بلا حراك بل أشرك الجميع فى الحوار .

يقول أريستوفان على لسان يوربيديس فى الضفادع :

« . . . أنا لم أهلوس جزافا ولم أخلط ، ولم أعمد إلى التعمية . فأول شخصية تظهر عندى على المسرح كانت دائما تشير إلى أصل الرواية وفصلها . . ثم عندى لا أسمح بالبطالة وخمول المترفين . كل شخصياتى كانت تعمل وتنشط ، كلهم كانوا يتكلمون على المسرح ، الرجال والعبيد والنساء والملوك والبنات الصغار والعجائز . »

كما علم يوروبيديس الأثينيين كيف يقيسون الشعر وكيف يخضعونه لقواعد دقيقة ، وكيف يقبلون كل شئ على كافة الوجوه ، وحبب إليهم البحث والتحليل . يقول يوروبيديس فى نفس المسرحية :

« . . . ثم انى علمت كل البلد أن تتكلم بحرية . . وأعطيتهم قوانين ومقاييس يحكمون بها على الشعر ، أسأهم ، علمتهم أن يروا ، ويفكروا ، ويفهموا ، ويتكتكو لبلوغ أغراضهم ، وعلمتهم أن يعشقوا وأن يسيئوا الظن بكل شئ وأن يشكوا فى كل شئ .

هذا ما أسديت لبلدى
نور العقل وصوت الحق
ومعان دارت فى خلدى
لتسوى المنطق بالمنطق

فنى ليس بفن محض
بل فن بالفكر اختلطا
فن لا ينفع فى الأرض
غبى لا يصلح غلطا
أخذوا عنى نهج الحكمة
وتأمل كل الأغوار
عرفوا كيف تساس الأمة
عرفوا كيف تدار الدار

ويقول ديونيزوس فى نفس المسرحية مؤمنا على ما قاله له أوربيديس :

أقسم بالآلهة جميعا
مهما كان الحق مريعا
حقا ما قال أوربيد
وعلى القول زيوس شهيد
رجل علم كل أثينى
كفرا بالدنيا والدين
ما أن يدخل باب الدار
إلا ويجيل الأبصار
....
قبل مجيئك يا أوربيد
كنا غفلا مثل عبيد
كل أثينى لزم الدار
سمحا ورعا كالأحبار
مثل الغفلة والتصديق
....

لا يجرى مجرى الشكاك
مرح لاه كالانعـــــام
فى المرعى كالبغـل تمام

فيرد أيسخيلوس على هذه الاتهامات قائلا : « **يتحتم على شاعر المأساة أن يبتكر عبارات سامية، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التى تتضمنها** » . **وهذا هو نفس ما نادى به أرسطو بعد ذلك فى كتابه « فن الشعر » عندما قال : إن المأساة محاكاة لفعل نبيل تام بلغة ملائمة** ، ثم يفتخر أيسخيلوس بأنه ملأ المأساة بالحرب والجنود البواسل والشباب القوى الذين يعيشون بين الحراب والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هى معالجة الموضوعات الهامة النافعة ، ويدلل على ذلك بأن « من أقدم العصور كل الشعراء العظماء كانت لهم فائدة علمية ، أولا أورفيوس علمنا أن نمتنع عن القتل الحرام ، وجاءنا بالوحى العظيم . وبعده موسايوس الحكيم ، بالحكمة شفى الأمراض وعلم قراءة الفأل . وعلمنا هسيود الفصول المناسبة للحرث والبذر والحصاد . كذلك الغار الذى يتلألأ على رأس هوميروس الالهى جاء من تعاليمه الاخلاقية فهو علم الناس أن يهبوا وأن يزحفوا زحف الجنود وأن يلبسوا السلاح .

ويتضح من ذلك أن خالق المأساة كان يرى « **أن واجب الشاعر أن يعلم** . فكما أن الطفل يتعلم من كل المحيطين به كذلك يتعلم الكبار من الشعراء . يجب ألا ينطق الشاعر إلا بالرأى الرشيد » . بينما يرى يوروبيديس أن **الناس تعجب بالشاعر « إذا كان فنه صادقا ورأيه سديدا** ، وإذا خدم الأمة يترفع الناس على نحو ما » .

وفى معرض الحديث عن أشخاص مسرحيات كل من اسخيلوس ويوروبيديس ، نرى أريستوفان يأتى على لسان الشاعرين بوصف للشخوص المسرحية لدى كل منهما فى صورة جدية وساخرة .

يقول يوروبيديس « ثم انظروا أيضا إلى تلاميذى وإلى تلاميذه ، قارنوا بينهم ، منْ تلاميذه ؟ فورمسيوس ومبجانينوس الأبله الفشِلّ ، كل واحد منهم كان يجلجل بالنفير والرمح والشارب الكبير ، والنظرة النارية ، ويربط الناس فى الشجر ويفشخهم نصفين . وكل واحد منهم يلوح علينا بالشومة الكبيرة ، أما تلاميذى أنا ياسادة فهم كلينوفون وثيرامين الذى لا يبارى . قارنوا واحكموا » .

وبينما يصور أيسخيلوس أبطال مسرحياته بأنهم « عمالقة الواحد طوله متران ، أقوياء البنية ، نسب عظيم وتربية عظيمة ، لا يهربون من الدفاع عن الوطن . . كانت حياتهم كلها فى السيف والقنا ، فى الرمح والترلك والدرع والخوذة ذات الرياش ترفرف لامعة . والجلد فوق القلب سبع طيات » .

ويسخر أيسخيلوس من شخصيات مسرحيات يوروبيديس قائلا :

« صاحبنا أتى من الخطايا
الفسق والإلحاد والدنايا
أغرم بالنساء العاشقات
فملأ المسرح بالزناة
والحدة تزوجت شقيقها
أو يئست فانتحرت من ضيقها
أو حملت فاعتكفت فى الدير
فأنجبت ابن زنا فى السر .
صاحبنا قد ملأ المدينة
بفتية حالتهم حزينة
كويتبون يحسنون غمزا
تعلموا شقشقة ولمزا »

لا يجري مجري الشكاك
مرح لاه كالانعـــــام
فى المرعى كالبغـل تمام

فيرد أيسخيلوس على هذه الاتهامات قائلا : « يتحتم على شاعر المأساة أن يبتكر عبارات سامية، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التى تتضمنها » . وهذا هو نفس ما نادى به أرسطو بعد ذلك فى كتابه « فن الشعر » عندما قال : إن المأساة محاكاة فعل نبيل تام بلغة ملائمة ، ثم يفتخر أيسخيلوس بأنه ملأ المأساة بالحرب والجنود البواسل والشباب القوى الذين يعيشون بين الحراب والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هى معالجة الموضوعات الهامة النافعة ، ويدلل على ذلك بأن « من أقدم العصور كل الشعراء العظماء كانت لهم فائدة علمية ، أولا أورفيوس علمنا أن نقلع عن القتل الحرام ، وجاءنا بالوحى العظيم . وبعده موسايوس الحكيم ، بالحكمة شفى الأمراض وعلم قراءة الفأل . وعلمنا هسيود الفصول المناسبة للحرث والبذر والحصاد . كذلك الغار الذى يتلألأ على رأس هوميروس الالهى جاء من تعاليمه الاخلاقية فهو علم الناس أن يهبوا وأن يزحفوا زحف الجنود وأن يلبسوا السلاح .

ويتضح من ذلك أن خالق المأساة كان يرى « أن واجب الشاعر أن يعلم . فكما أن الطفل يتعلم من كل المحيطين به كذلك يتعلم الكبار من الشعراء . يجب ألا ينطق الشاعر إلا بالرأى الرشيد » . بينما يرى يوروبيديس أن الناس تعجب بالشاعر « إذا كان فنه صادقا ورأيه سديدا ، وإذا خدم الأمة بترفيه الناس على نحو ما » .

وفى معرض الحديث عن أشخاص مسرحيات كل من اسخيلوس ويوروبيديس ، نرى أريستوفان يأتى على لسان الشاعرين بوصف للشخوص المسرحية لدى كل منهما فى صورة جدية وساخرة .

يقول يوروبيديس « ثم انظروا أيضا إلى تلاميذى وإلى تلاميذه ، قارنوا بينهم ، منْ تلاميذه ؟ فورميسيوس ومبجانينوس الأبله الفشِلّ ، كل واحد منهم كان يجلجل بالنفير والرمح والشارب الكبير ، والنظرة النارية ، ويربط الناس فى الشجر ويفشخهم نصفين . وكل واحد منهم يلوح علينا بالشومة الكبيرة ، أما تلاميذى أنا ياسادة فهم كلينوفون وثيرامين الذى لا يبارى . قارنوا واحكموا » .

وبينما يصور أيسخيلوس أبطال مسرحياته بأنهم « عمالقة الواحد طوله متران ، أقوياء البنية ، نسب عظيم وتربية عظيمة ، لا يهربون من الدفاع عن الوطن . . كانت حياتهم كلها فى السيف والقنا ، فى الرمح والترلك والدرع والخوذة ذات الرياش ترفرف لامعة . والجلد فوق القلب سبع طيات » .

ويسخر أيسخيلوس من شخصيات مسرحيات يوروبيديس قائلا :

« صاحبنا أتى من الخطايا
الفسق والإلحاد والدنايـــا
أغرم بالنساء العاشقات
فمــلأ المسرح بالزنـــاة
واحدة تزوجت شقيقهـــا
أو يئست فانتحرت من ضيقها
أو حملت فاعتكفت فى الدير
فأنجبت ابن زنا فى السر .
صاحبنا قد ملأ المدينة
بفتيـــة حالتهم حزينـــــة
كويتبـون يحسنون غمـــزا
تعلمـوا شقشقـــة ولمزا »

والمقصود من قول « أريستوفان » صاحبنا قد ملأ المدينة . . حتى قوله « تعلموا شقشقة المزا هو السخرية من شخصيات يوروبيديس التى تمتاز بسيطرة تعاليم السوفسطائيين على ألوان مناقشاتها ، لأن خالقها « وهو يوروبيديس » سوفسطائى النزعة بل ان أريستوفان يضرب مثلا حواريا رائعا يكشف فيه عن غرام يوروبيديس بالجدل السوفسطائى الذى ينم — فى عرف أريستوفان — عن جهل هذه الجماعة وذلك حين يناقش يوروبيديس غريمه أسخيلوس فى افتتاحيات مسرحياته :

أيسخيلوس : ها هنا أصلى وقد عدت مسترجعا وطنى .

يوروبيديس : أرى أن أيسخيلوس النبيل يكرر كلامه

ديونيزوس : كيف يكرر كلامه ؟

يوروبيديس : لاحظ الصياغة ، تعرف أنه يكرر كلامه ، وهو يقول : عدت مسترجعا ، فهو أولا عاد إلى وطنه ثم استرجعه و « عاد » و « رجع » شئ واحد .

ولعلنا نلمح تجنى أريستوفان على يوروبيديس فى تلك المحاورة السابقة ذلك أنه وضع على لسانه قوله « عاد » إلى وطنه ثم « استرجعه » ، و « عاد » و « رجع » شئ واحد . وكلنا يعلم أن كلمة « استرجع » لا تساوى فى معناها كلمة « رجع » إذ أن الأولى تفيد « طلب الرجوع » والثانية تفيد « الرجوع » وفرق كبير بين المعنيين ولكن أريستوفان يريد أن يدلل ولو بالمغالطة اللغوية على جهل السوفسطائيين من خلال عرضه لشخصية يوروبيديس ، وهو جهل متعمد اثباته من أريستوفان كما رأينا .

ويأخذ أريستوفان — فى عرضه للمحاورة النقدية بين الشاعرين — على يوروبيديس تفكك نسيجه الشعرى أو ما نسميه نحن فى النقد الحديث تفكك الوحدة العضوية فى العمل الفنى منهما اياه بأنه « يسطو على أى موقع من أغانى

السكر فى مبليتوس إلى مزامير كاريا إلى عديد الندابات إلى أغانى الرقص » .

ولمحاولة إثبات هذا العيب فى قصائد يوروبيديس تجرى، محاورة بين أيسخيلوس ويوروبيديس يستعرض فيها يوروبيديس مقتطفات من قصائده فى مسرحياته المختلفة ، فى حين يترصد له أيسخيلوس بشطرة بيت هى « وصب الخل فى الزيت » ــ وقد انتقاها المترجم أحسن انتقاء من الشعر العباسى ــ ليفسد بها جميع قصائد يوروبيديس .

وواضح أن الخل والزيت لا يذوب أحدهما فى الآخر بل يظل كل منهما منفصلا عن أخيه مهما حاولنا إذابة كل منهما فى الآخر ، بل يظلان أيضا مختلفى الألوان فالخل تظهر قطراته سوداء تميل إلى الحمرة الداكنة والزيت يظل لونه أصفر .

ويخيل إلى أن المترجم أراد أن يصل إلى روح النقد الأريستوفانى الساخر باختياره للخل والزيت المتنافرين فى كل شئ كما تتنافر أشعار يوروبيديس بهذا الخليط من الحشو الشعرى الذى يلملمه فى قصائده .

هكذا يتبين لنا أن وظيفة الناقد عند أريستوفان تتجلى فى بناء أحكامه على أسس جمالية ، وعليه أن يتبع فى نقده منهجا علميا سليما ، **فيدرس النص الأدبى دراسة مفصلة ويحلله تحليلا دقيقا واضعا نصب عينيه ظروف الأديب وحياته ، وأثر ذلك** على عمله الأدبى من حيث بنية هذا العمل وتركيبته المعتمدتين على صياغة الأثر الأدبى لفظا وتصويرا مجازيا مما ــ فى رأى الكثيرين ــ لم يكن نقدنا العربى ــ عند عُمُدِهِ ــ عنه ببعيد رغم تفاوت النظرة فى التناول **فاستنفاذ طاقات اللغة فى دقة الاختيار للعبارة ، واحكام الصياغة لاستكشاف ما يكمن فى العمل المنقود من إيحاء فنى هما ــ إلى حد بعيد ــ المعول الأساسى المشترك لوظيفة النقاد قدماء ومحدثين .**

ثالثا ـــ النقد العربي القديم ووظيفة الناقد :

من المعلوم أن نقدنا العربي القديم لم يعرف النظرة الكلية الشاملة ، بل ظل فى أغلبه نظرات جزئية منثورة فى ثنايا كتبه ، ذلك أن هذا النقد نشأ فى ظل الداراسات اللغوية ـــ بادئ ذى بدء ـــ وقد اهتم اللغويون آنذاك بوضع قوانين يغلب عليها الطابع المنطقى ـــ متأثرين فى ذلك بأرسطو ـــ متتبعين الصواب والخطأ .

وكانت مادة دراستهم القرآن والشعر الجاهلى ، وبتأثير هذه النزعة التقنينية عند اللغويين ، **فإن وظيفة جل نقاد العرب القدامى كانت تعقب مظاهر الخطأ فى الشعر فى معانى الألفاظ وسلامة العبارة وصحة المجاز ، ومطابقة الحقيقة الشعرية لواقع الحياة** ، فمال معظمهم إلى نزعة أقرب ما تكون إلى التعليمية ، قاصدين إلى بيان ما ينبغى للشاعر أن يحرص على تحقيقه فى بناء[1] الشعر وما ينبغى عليه أن يتجنبه[2] .

إلا أن رجلين ـــ فى رأيى ـــ برز عندهما أكثر من غيرهما بين نقاد العرب ، تأثير الخط التنظيرى الأرسطى مع التطبيق العملى الأريستوفانى فى رسمهما خطا واضحا ـــ نسبيا ـــ لوظيفة الناقد الأدبى عند العرب ، أولهما : عبد القاهر الجرجانى ، وثانيهما حازم القرطاجنى . ذلك أن كلا منهما قد سبقته جهود نقدية عربية متمرسة ذكية – لكنها متفرقة لتبيان وظيفة الناقد ، يحسن أن نعرض لها

---

(١) فكرة أن الأدب بناء نجدها فى نص لابن سلام فى كتاب طبقات فحول الشعراء حين يقول : « الشعر يحتاج إلى البناء » . . . وفى نص لابن قتيبة فى كتابه الشعر والشعراء حين يقول : « المديح بناء والهجاء بناء » . . . انظر « نصوص من النقد العربى » : د . محمود الربيعى ، ص ٤١ ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٢) انظر : مجلة « فصول » ـــ المجلد الأول ـــ العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ٢٤ الهيئة العامة للكتاب .

منتقين أبرزها وضوحا وخبرة وتأثيرا فى الرجلين ، مما أسهم فى تنمية التطبيق مع التنظير أو ما يمكن أن نسمية التذوق ثم التقنين لدى ع عبد القاهر فى نظرية النظم (٤٧١ هـ) وحازم (٦٨٤ هـ) فى مفهوم التخيل وأنواعه . فالأول خلاصة متفتحة أصيلة لما سبقه من تلكم الجهود المنتقاه فى النقد الأدبى عند العرب فى المشرق ، والآخر مثال عبد القاهر – ولكن بصورة أخرى – فى المغرب[1] .

ولم تكن هذه الجهود فى تفهم التركيبة البلاغية للعبارة الشعرية من جانب نقاد العرب ، ببعيدة عن تأثير النقد اليونانى خاصة عند من ذكرتهم فى بداية بحثى هذا « أرسطو/أريستوفان »[2] .

وما عمود الشعر الذى أجهد نقاد العرب أنفسهم فى وضع أسسه – إلا أثر من أرسطو وتركيزه الكلام حول المجاز[3] .

ناهيك عن الموازنة بين شاعرين أحدهما يمثل مذهبا قديما والآخر جديدا كموازنة الآمدى ـــ على سبيل المثال ـــ فهى شبيهة فى بعض مقارناتها الأسلوبية بالموازنة التى أجراها أريستوفان بين أيسخيلوس ويوروبيديس فى مسرحية « الضفادع » .

والسرقات فى حد ذاتها يخالطها ـــ إلى حد بعيد ـــ أثر من آثار النقد

---

(١) انظر مجلة « الفيصل » السعودية ، العدد (٣٦) ، ابريل ـــ مايو ١٩٨٠ مقال تحت عنوان « النقد الأدبى والبلاغة ـــ أيهما الأصل وأيهما الفرع ؟ » بقلم د . عبده عبد العزيز قلقيلة ، ص ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ .

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ـــ د . ابراهيم سلامة ، ص . وانظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . إحسان عباس ، ص ١٧ . وانظر : كتاب أرسطو طاليس فى فن الشعر وأثره فى البلاغة العربية ، د شكرى عياد ، ص ٢٤٧ إلى ص ٢٧٧

(٣) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة د عبد الرحمن بدوى ، ص ٥٨ ـــ ص ٦٤ وانظر . « مناهج تجديد » ـــ امين الخولى ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ ـــ دار المعرفة القاهرة ـــ ١٩٦١

اليونانى أيضا بل ان المتفحص للمقارنة التى يجريها أريستوفان بين شعر أيسخيلوس ويوربيديس ، وقوالب هذا وقوالب ذاك ، وما أخذ هذا عن ذاك أو عن غيره ومحاسن وغيوب كل منهما فى بنائه الشعرى ، كل ذلك فيه كثير من التأثير اليونانى ، طالما أن ختام هذه الحركة التذوقية المقارنة فى النقد اليونانى كان — على حد علمنا — **كتاب الشعر لأرسطو والذى أخذ عنه معظم النقاد بطرف أو بآخر فى القيام بوظيفتهم ، معالجين للقضايا النقدية التى أثيرت حول نصوص فحول شعراء العرب .**

وكتاب الموازنة للآمدى يعد — فى عرف كثيرين ممن تناولوه من باحثينا الأجلاء وثبة فى تاريخ النقد العربى لأنه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح فكان موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التى تلم بالمعانى والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة ، وكان تعبيرا عن المعاناة التى لا تعرف الكلل فى استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه[1] والآمدى وان كان يلتزم فى نظرته النقدية « عمود الذوق » كما كان على الشاعر أن يلتزم عمود الشعر — يضع مؤشرات ، تكاد فى نظرى أن تكون معاصرة[2] — لوظيفة الناقد الأدبى نجملها فيما يأتى :

١ — سلوك سبيل القراءة الدقيقة والفحص الشديد .
٢ — الاحتكام إلى الذوق الفردى حينا وإلى الثقافة حينا آخر .
٣ — الاحتفال بكل ما كتب عن الموضوع الذى ينقده .
٤ — مناقشة مؤلفات الذين سبقوه مناقشة الواثق برأيه وذكائه وانصافه[3] .

---

(١) انظر الموازنة ، ج١ — ص ٣٨٨ — ٣٨٩ .
(٢) انظر « فى فلسفة النقد » ، د . زكى نجيب محمود ، ص ٢٨ إلى ص ٤٠ — دار الشروق . عام ١٩٧٩ . وانظر: « قشور ولباب » د . زكى نجيب محمود ، ص ٩٩ ، دار الشروق ، ١٩٨١ .
(٣) انظر الموازنة ، ج١ ، ص ٦ ، ٧ .

٥ ــ الدربة والتجربة الدائمة وطول الملابسة للنصوص الشعرية بأنواعها[١] .

٦ ــ أن يؤدى كل ما سبق بالناقد إلى خبرة بالثقافة اللغوية[٢] تؤدى بالناقد إلى سبر أغوار استواء النظم .

يقول الآمدى : . . . « وان طالبت بالعلل والأسباب التى أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمى من نعت مذهبيهما وذكر مساويهما فى سرقة المعانى من الناس وانتحالها وغلطهما فى المعانى والألفاظ وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن . . .

وأنص على الجيد وأفضله ، وعلى الردئ وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهى إليه التخليص . . ويبقى مالا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة . . . بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة وامتزاج بها . . .

وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك . . . فينبغى أن تنعم النظر فيما يرد عليك ، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل ، ومن إذا تأمل علم ، ومن إذا علم أنصف . .

فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه ، واستواء نظمه ، وصحة سبكه ، ووضع الكلام منه فى مواضعه وكثرة مائه ورونقه ، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه .

---

(١) انظر الموازنة ، ج١ ، ص ٣٨٨ ، ص ٣٨٩ .

(٢) من كتاب أرسطو طاليس فى الشعر وتأثيره فى البلاغة العربية ــ د . شكرى عياد ، ص ٢٢٩ ، وكتاب النقد المنهجى عند العرب ــ د . محمد مندور ، ص ١٤٤ .

. . من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم ، ولا يخاصمهم فيها . ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا فى الخبرة وطول الدربة ، والملابسة . . . فإن قلت : إنه قد انتهى بك التأمل إلى علم ما علموه — لم يقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب ، فإن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك فأمسك حتى تعلم شواهده من فهمك ، ودلائله من اختياراتك وتمييزك بين الجيد والردئ[1] هكذا تبين وظيفة الناقد عند الآمدى كمهارة عملية عمادها الاستعدادات الفطرية للناقد وبتكوينه النقدى ودربته وصلة ذلك كله بطبيعة النص الأدبى التى لا يمكن اكتناه عالمها الغامض المعقد الثّر إلا **بالتذوق اللغوى الخبير المدرب** وهذا كله يعنى « أن تصير الخبرة بأدبية الأدب شيئا كامنا فى أعصاب الناقد ، متصلا بشعوره الطبيعى ، وعاطفته الطبيعية ومتصلا بردود أفعاله التلقائية للمؤثرات المختلفة »[2]

ولا شك أن عنصر التذوق اللغوى يبدو جليا فى قيام الآمدى بوظيفته ناقدا مقارنا فى (الموازنة) بين أبى تمام والبحترى وكان الآمدى — كما نعرف — هواه مع البحترى السائر على عمود الشعر العربى (التقليدى) متعصبا للبحترى ضد أبى تمام (المجدد) تماما كما كان أريستوفان فى الضفادع مُمَثلا فى الاله ديونيروس) بقلبه مع القديم ضد الجديد مع أيسخيلوس (القديم) ضد يوروبيديس (المحدث)[3] معتمدا هو الآخر — أى أريستوفان — على كثير من النقد اللغوى[4] .

---

(١) كتاب « الموازنة » للآمدى طبع المعارف ، ١٩٦١ . والنص فى الجزء الأول وهو مستمر من ص ٣٨٨ ، إلى ص ٣٩٦ .

(٢) نصوص من النقد العربى / د. محمود الربيعى ، ص ١٧ – دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٣) انظر : النقد الأدبى عند اليونان – د. محمد صقر خفاجة ، ص ١٦٦ ، ص ١٩٦٧ .

(٤) انظر : النقد الأدبى عند اليونان – د. محمد صقر خفاجة ، ص ١٥٦ ، ص ١٥٧ .

ولسنا محتاجين إلى إثبات تأثر الآمدى بأرسطو ذلك أن فيما قدمه أستادنا الدكتور شكرى عياد عن كلام الآمدى حول صناعة الشعر وكيف تجود وتستحكم ، ومدى طموح الآمدى إلى شئ من التعميم يمس أصول الصناعة الشعرية والتفاته إلى حكمة الأوائل (اليونان)[1] ـــ أقول لسنا محتاجين إلى معاودة إثبات ذلك .

ونمضى مع ناقد آخر هو القاضى الجرجانى فى كتابه الوساطة لأنه كان أيضا مقدمة من المقدمات التى أفاد منـ ـطريق أو بآخر عبد القاهر الجرجانى بشأن ما نحن بصدده فى تباين وظيفة الناقد الأدبى .

وفى بداية القسم ـالث من « الوساطة » تحدث الجرجانى عن النقاد ، ومراتبهم ، وما يجب أن يتوفر فى الناقد حتى يكون أهلا للتصدى للحكم على الأثر الأدبى .

ومثلما كانت « الموازنة » هى الهدف الأكبر الذى يقصد إليه الآمدى من خلال تملك الناقد لمواصفات خاصة تؤهله القيام بوظيفة الناقد الأدبى ، فإن « المقايسة »[2] كانت الهدف الذى يقصد إليه القاضى الجرجانى من خلال مواصفات خاصة ـــ هى الأخرى ـــ لوظيفة الناقد الأدبى يمكن أن نجملها فيما يأتى :

أ ـــ الرواية ب ـــ الدراية جـ ـــ الفطنة ولطف الفكر د ـــ صحة الطبع وإدمان الرياضة هـ ـــ إدراك العيب الخفى والجمال الخفى فيهتم « باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسج ويقابل بين الألفاظ والمعانى ويسبر النسبة فيها »[3] .

---

(١) انظر « كتاب أرسطو فى الشعر وتأثيره فى البلاغة العربية » - د. شكرى عياد ، ص ٢٣٦ ، ص ٢٣٠

(٢) المقصود بالمقايسة أن الناقد الذى يتحرى الانصاف قبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته بالتمييز ، عليه أن يقيسه على ما كان فى تاريخ الشعر والشعراء .

(٣) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .

فالناقد الحق الذى يجوز له أن يحكم على الأثر الأدبى فيقبل حكمه هو من توافرت فيه كل الصفات السابقة ، وأضاف إليها موهبة ، سماها القاضى على الجرجانى « الطبع » وهى المعروفة عندنا اليوم « بالذوق » يقول :

« وملاك ذلك كله ، وتمامه الجامع له والزمام عليه ، صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما أمران ما اجتمعا فى شخص فقصرا فى إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته[1] » .

وهكذا لا يكفى للحكم على أى أثر أدبى تطبيق القواعد التى تعورف عليها لدى الناقد ، بل لابد من الذوق المصقول المدرب .

وقد كان القاضى الجرجانى أديبا وناقدا ، مرهف الحس ، عندما قرر أن « الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر (أي الأشياء المنظورة) من الأبصار[2] » وبهذا جعل القاضى الجرجانى الذوق هو الحكم الأخير فى روائع الأدب .

فالذوق لازم لكل ناقد موهوب وهو ذوق ذوى البصر بالشعر وحكم الذوق يمكن تعليله أحيانا ولكن هناك « من الأشياء تحيط بها المعرفة ؛ ولا تؤديها الصفة » كما يقول اسحق الموصلى .

والذوق موهبة تصقل بالدربة (كما سبق أن قال الآمدى) ولكن يستحيل خلق هذا الذوق فى من لم يوهبه[3] .

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .

(٢) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٤١٢ .

(٣) هذا الرأى فى الذوق عند صاحب الوساطة يشابهه فى النقد الأوروبى المعاصر ما قال به (كانت) « وهذا الذوق موهبة تولد مع الإنسان ، ولكنه يهذب وينمو بالدربة ، وبدراسة روائع الفن »

ولا يزال ـــ كما كان الحال عند الآمدى ـــ للجانب اللغوى فى نقد القاضى الجرجانى نصيب موفور فهو فى « وساطته » يستحسن النمط الأوسط من الأساليب . وهو « ما ارتفع عن الساقط السوق ، وانحط عن البدوى الوحشى »[١] . وفى هذا الموقف النقدى (النمط الأوسط) يرى المجتهدون من الباحثين النقاد تأثر القاضى الجرجانى بكتاب أرسطو فى فن الشعر[٢] .

أما عن تأثره بأسلوب المقارنة النقدية الأريستوفانية من قريب أو من بعيد فليس أدل على تفضيله إلا الكلام فى ع السرقات وما يمتدح من السرقة وما يذم منها[٣] مما سبق أن رأينا مثاله فى مقارنات الآمدى لمعانى كل من البحترى وأبى تمام وان كان الآمدى لم يبلغ مبلغ التفصيل عند الجرجانى فى اعتماده على مقايسة ما قاله المتنبى بمن قبله أو عاصره من الشعراء لتمييز نوعية السرقة . وهو ما جاء عند الآمدى والجرجانى مشابها لأسلوب أريستوفان فى مقارنته النقدية بين أيسخيلوس ويوروبيديس فى كيفية نسج كل منهما لشعره .

وليس كل ما ذكرناه من أهم الملامح لجهد الآمدى ومن بعده القاضى الجرجانى فى تبيان ما يمكن أن يكونا قد حصّلاه عن اريستوفان وأرسطو إبرازا لوظيفة الناقد مضافا إليه اجتهاداتهما الخاصة ـــ ليس كل ذلك إلا تقدمة نحسب أنها ستنير الطريق إمامنا كمؤشر لمدى الاستفادة التى جنى ثمارها عبد القاهر فى كيفية تناوله للقضايا النقدية غير مغفل فضل الذوق المستنير خلال نظرة لما بين يديه من نصوص حاول هو ـــ بجهده فى كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة ـــ أن يتذوقها نقديا من خلال خط فنى عام اصطلحنا على تسميته **بنظرية عبد القاهر فى النظم** .

---

(١) الوساطة ، ص ٢٣ .

(٢) كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية ، ص ٢٣٠ / د. شكرى عياد .

(٣) انظر . القاضى الجرجانى / الأديب الناقد دكتور محمود السمرة ، ص ١٩٤ إلى ٢٠٥ ، المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٦ .

لقد سبق للآمدى والقاضى الجرجانى أن تحدثا عن قوة الالفاظ ـــ وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يفطن إلى هذه الخاصية ـــ لكن **قوة الألفاظ تكتسب فاعليتها عند عبد القاهر فى أنظمة الكلمات ونسقها النحوى ـــ** «فالنحو ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ إنما النحو شغلة الفنانين والشعراء والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو فالنحو إبداع وجزء أساسى من ذكاء الشاعر وفطنته وروعته . . النحو جزء أساسى مما نسميه نشاط الكلمات فى الشعر »[1] .

فالتنظيمات الداخلية للالفاظ المستعملة لدى الشاعر تعطى الجانب البلاغى غنى ومادة جديدة .

فإذا قال مجنون بنى عامر :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى	بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح[2]

فإن ملمحا هاما لابد أن يجذب حاسة الناقد البصير ذلك أن رصده للأفعال (قيل/يغدى/يراح) لابد أن يحرك فى نفسه الناقدة السبب الذى حدا بمجنون ليلى أن يأتى بهذه الأفعال مبنية للمجهول (وفق مايقتضيه علم النحو) وربما هداه حدسه النقدى إلى أن الفعل (قيل) يوحى بأن الشاعر يتسقط أنباء ليلى أيا كان مصدرها ثم الفعلين (يغدى ويراخ) يوحيان بأن قبيلة ليلى ـــ نظرا لما

---

(١) مجلة « فصول » – العدد الثالث / المجلد الأول / ابريل ١٩٨١ ، ص ٣٥ ، ص ٣٦ .

(٢) ديوان « مجنون ليلى » جمع وتحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، ص ٩٠ / طبع مكتبة مصر .

تعرفه من مواقفهما الممنوعة تقليديا ــ ترسل مع ليلى من يذهب بها فى الصباح ولا يتركها حتى يجئ بها فى المساء وأن مجنون بنى عامر - تهياما وشدة تعلق بها - يظل متابعا لها طول اليوم منذ شروق الشمس (يغدى) حتى غروبها (يراح) هكذا - فيما يخيل ــ تبدو طاقة الخلق الشعرى حينما يهدف النقاد إلى تلمس أثر فعل النحو كعامل ضرورى فى الابداع الشعرى .

وهنا يقف عبد القاهر الجرجانى موقفا - تحتمه عليه وظيفته كناقد - تذوقيا لقواعد النحو يدفعه إلى أن يخالف النحاة واللغويين فى نظرتهم الجافة - إلى حد ما - لطبيعة وظيفة اللغة حيث يحصرون نشاطها فى قواعد تحفظ وتطبق لأنهم ليسوا أصحاب بصر بالشعر **فهو يرى « أننا باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة وليس لهذه الجدة نهاية »**[1] .

فاللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات ذلك « أن الألفاظ المفردة التى من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ... ومن الثابت فى العقول والقائم فى النفوس أنه لايكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه ، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شيء »[2] .

ولم يكن عبد القاهر - فيما قاله عن النحو وموضعه من نظريته فى النظم - لم يكن بعيدا عن أرسطو الذى كتب فصلا خاصا بالنحو تكلم فيه عن أقسام الكلمة والفروق بين أقسامها والمقاطع والحروف والأصوات وغيرها من المسائل التى

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٠١ ، ص ٢٠٤ .

(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٧ ، ص ٢٨٨ وانظر : د. محمد مندور « النقد المنهجى عند العرب ، ص ٣٢٧ ، وانظر : « علم اللغة » د. محمود السعران ، ص ٣٣٠ ، طبع دار المعارف ، ١٩٦٢

رآها ضرورية فى البلاغة[1] .

وهكذا تبدو وظيفة الناقد عند عبد القاهر كشفا عما وراء التماسك النحوى فى ظاهر اللغة « كالتوكيد والتعريف والتنكير » من خصوبة إبداعية ترجع إلى استغلال هذه استغلالا يخرج بها عن معانيها الأصلية أو الكامنة فى عقول الناس[2] مبرزا تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة . فقولك ، خرج زيد ، قول تصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : هو كثير رماد القدر ، أو : رأيت أسدا ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو : بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى فإنك فى مثل هذه الأقوال : « المنظومة فى صياغة جديدة تتفاوت بتفاوت نظمها » . تطرح أولا دلالة أولية تنتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بها إلى غرض جديد : « وإذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى . تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »[3] فمرحلة معنى المعنى كما يقول د . إحسان عباس وكما سبقه إليها د . محمد زكى العشماوى[4] هى مقصد البلاغة أو « فن القول » – إجمالا – وجَهْدُ عبد القاهر – خاصة – وفى المثال الذى سبق أن استشهدنا به عند « مجنون ليلى » « كأن القلب » نحس أن الشاعر حين قال : « قطاة عزها شرك فباتت . . . تجاذبه وقد علق الجناح » إنما قصد إلى الإيحاء بما وراء موقف هذه القطاة التى قبض عليها ذلك الفخ المنصوب من قبل ذلك الصائد .

---

(١) انظر : نظرية المعنى فى النقد العربى – د. مصطفى ناصف ، ص ٢٤ ، ص ٢٥ / دار القلم ، ١٩٦٥. وانظر « فن الشعر » لأرسطو . ترجمة : د. عبد الرحمن بدوى ص ٥٥ / تحت عنوان « أجزاء القول النحوية » / مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

(٢) انظر : « دلائل الإعجاز » صفحات ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ .

(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب / د. إحسان عباس ، ص ٤٢٨ ، ص ٤٢٩ ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ . دار الثقافة ، بيروت .

(٤) قضايا النقد الأدبى والبلاغة . د. محمد زكى العشماوى ، ص ٣٦٩

ولما كان قلب قيس هو أشبه بتلك القطاة (فى تلمسه لموقع ليلى حيثما وجدت فهى العش الذى يركن إليه مثلما تهتدى القطاة إلى أُفْحُوصها بين الأشواك فى الصحراء) فإن قد وقع فى قبضة حبالة الصائد ألا وهو « ليلى » التى سيطر حبها على قلبه تماما كسيطرة حبالة الصائد على جناح القطاة (فباتت تجاذبه وقد علق الجناح) فبيات القطاة (قلب قيس) لم يكن مستقرا أو صريحا بل هو بيات فى صراع بينها وبين الصائد حتى تخلص جناحها المعلق فى الشرك فتكون حركة شباك الصائد جيئة وذهابا يمنة ويسرة مضطربة صورةً لاستمرار القلق طوال الليل الذى يعانيه قيس بفعل قلبه المعلق - حُبًّا - بليلى .

هذا التحليل الذى حاولنا فى شعر قيس إنما هو مايوحى به كلام عبد القاهر فيما نراه إشارة إلى جهد الناقد فى تتبع ماخفى من معنى المعنى فى كتابه أسرار البلاغة حين يقول : « ومن المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد طلب له أو اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[1] . فالفن عملية معقدة مركبة تدرك فى سياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج وعلى الناقد - فى رأى عبد القاهر - أن يعى بخبرته ذلك الشئ ذا المذاق المعقد المركب وأن يضع يده السحرية على عناصر المتعة النابعة من هذا التركيب الذى هو فى خلاصته صورة ماتتشكل بها الأفكار والمعانى .

ويرى عبد القاهر أن سحر التشبيه (وهو ضرب من التصوير البلاغى) يزداد إذا جاء « فى الهيئات التى تقع عليها الحركات »[2] فاقتران الصورة بالحركة أو بتحريك الساكن ، من الوسائل التى ترفع من تأثيرها فى النفس ولكن عبد القاهر

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٢٦

(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٦٤ وما بعدها

رآها ضرورية فى البلاغة[1] .

وهكذا تبدو وظيفة الناقد عند عبد القاهر كشفا عما وراء التماسك النحوى فى ظاهر اللغة « كالتوكيد والتعريف والتنكير » من خصوبة إبداعية ترجع إلى استغلال هذه استغلالا يخرج بها عن معانيها الأصلية أو الكامنة فى عقول الناس[2] مبرزا تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة . فقولك ، خرج زيد ، قول تصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : هو كثير رماد القدر ، أو : رأيت أسدا ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو : بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى فإنك فى مثل هذه الأقوال : « المنظومة فى صياغة جديدة تتفاوت بتفاوت نظمها » . تطرح أولا دلالة أولية تنتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بها إلى غرض جديد : « وإذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى . تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »[3] فمرحلة معنى المعنى كما يقول د . إحسان عباس وكما سبقه إليها د . محمد زكى العشماوى[4] هى مقصد البلاغة أو « فن القول » – إجمالا – وجَهْدُ عبد القاهر – خاصة – وفى المثال الذى سبق أن استشهدنا به عند « مجنون ليلى » « كأن القلب » نحس أن الشاعر حين قال : « قطاة عزها شرك فباتت . . . تجاذبه وقد علق الجناح » إنما قصد إلى الإيحاء بما وراء موقف هذه القطاة التى قبض عليها ذلك الفخ المنصوب من قبل ذلك الصائد .

---

(1) انظر : نظرية المعنى فى النقد العربى – د. مصطفى ناصف ، ص ٢٤ ، ص ٢٥ / دار القلم ، ١٩٦٥. وانظر « فن الشعر » لأرسطو . ترجمة : د. عبد الرحمن بدوى ص ٥٥ / تحت عنوان « أجزاء القول النحوية » / مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

(2) انظر : « دلائل الإعجاز » صفحات ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ .

(3) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب / د. إحسان عباس ، ص ٤٢٨ ، ص ٤٢٩ ، ٣الطبعة الثانية ١٩٧٨ . دار الثقافة ، بيروت .

(4) قضايا النقد الأدبى والبلاغة . د. محمد زكى العشماوى ، ص ٣٦٩

ولما كان قلب قيس هو أشبه بتلك القطاة (فى تلمسه لموقع ليلى حيثما وجدت فهى العش الذى يركن إليه مثلما تهتدى القطاة إلى أُفْحُوصها بين الأشواك فى الصحراء) فإن قد وقع فى قبضة حبالة الصائد ألا وهو « ليلى » التى سيطر حبها على قلبه تماما كسيطرة حبالة الصائد على جناح القطاة (فباتت تجاذبه وقد علق الجناح) فبيات القطاة (قلب قيس) لم يكن مستقرا أو صريحا بل هو بيات فى صراع بينها وبين الصائد حتى تخلص جناحها المعلق فى الشرك فتكون حركة شباك الصائد جيئة وذهابا يمنة ويسرة مضطربة صورةً لاستمرار القلق طوال الليل الذى يعانيه قيس بفعل قلبه المعلق – حُبًّا – بليلى .

هذا التحليل الذى حاولنا فى شعر قيس إنما هو مايوحى به كلام عبد القاهر فيما نراه إشارة إلى جهد الناقد فى تتبع ماخفى من معنى المعنى فى كتابه أسرار البلاغة حين يقول : « ومن المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد طلب له أو اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[1] . فالفن عملية معقدة مركبة تدرك فى سياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج وعلى الناقد – فى رأى عبد القاهر – أن يعى بخبرته ذلك الشئ ذا المذاق المعقد المركب وأن يضع يده السحرية على عناصر المتعة النابعة من هذا التركيب الذى هو فى خلاصته صورة ماتتشكل بها الأفكار والمعانى .

ويرى عبد القاهر أن سحر التشبيه (وهو ضرب من التصوير البلاغى) يزداد إذا جاء « فى الهيئات التى تقع عليها الحركات »[2] فاقتران الصورة بالحركة أو بتحريك الساكن ، من الوسائل التى ترفع من تأثيرها فى النفس ولكن عبد القاهر

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٢٦

(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٦٤ وما بعدها .

لايجعل الحركة قاعدة فريدة وإنما هو يلمح ماينافضها فى إحداث الغرابة وذلك بتسكين المتحرك كما فى قول المتنبى فى صفة الكلب : « يقعى جلوس البدوى المصطلى » أو قول آخر فى مصلوب : « مواصل تمطيه من الكسل » ، فالتسبكين أيضا قائم على الحركة ، فجلسة البدوى تصور السكون المتحفز وهيئة المصلوب الساكنة قد تحركت حركة منسجمة حين أصبحت فى رأى البصيرة « نمطا مستمرا » .

فالصورتان : المتحركة من سكون أو الساكنة بعد تحرك هى أعمق أثرا فى النفس « فمن الكلام ماهو شريف فى جوهره كالذهب الإبريز الذى تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجا المعَول فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع من قدره ، ومنه ماهو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها – مادامت الصورة محفوظة عليها لم تنقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل – قيمةُ تغلو ومنزلة تعلو . . »[1] .

وهنا أيضا فى حديث عبد القاهر عن « الصورة » – وهو ماأدار حوله الحديث فى معظمه بأسرار البلاغة – نستطيع أن نتعرف على ماجاء بفكرة أرسطو من أن الشعر محاكاة لأفعال أو محاكاة لمعان ، أى أن التصوير الشعرى يمكن به تشكيل الأفكار والمعانى[2] . أما عن تأثر عبد القاهر بما هو قريب من موازنة أريستوفان فى الضفادع فبالإمكان تلمسه فى حديثه عن الغموض الفنى الجميل فى التصوير الشعرى الذى يرى عبد القاهر أن البحترى هو فارسه « وإنك لاتكاد تجد شاعرا يعطيك فى المعانى الدقيقة من السهل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب مايعطى البحترى ويبلغ فى هذا الباب مبلغه

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٩ ، ص ٢٠ ، طبعة المنار ، ١٩٤٧ .

(٢) أنظر : من الوجهة النفسية ، فى دراسة الأدب ونقده « للأستاذ محمد خلف الله أحمد » - الطبعة الثانية المعدلة من ص ١٦١ إلى ص ١٦٤ . معهد البحوث والدارسات العربية / جامعة الدول العربية / القاهرة ، المطبعة العالمية ، ١٩٧٠ ، وانظر كذلك كتاب « مناهج تجديد » للأستاذ / أمين الخولى ، ص ١٦٢ ، ص ١٦٣ – طبع دار المعرفة ، ١٩٦١ .

فإنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق تحتك إعناق القارح المذلل وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد الطيع[1] .

فتفضيل عبد القاهر للبحترى على أقرانه فى هذا المجال الفنى هو فى أعماقه أثر من مقارنات أريستوفان بين كل من إيسخولوس ويوروبيديس فى مسرحية الضفادع .

هذا الذى أشار إليه الامام عبد القاهر من قضايا نقدية – فيما حاولت تلمسه خلال كتابية الدلائل والأسرار – إنما هو بالدرجة الأولى تبيان لوظيفة الناقد فى كشفه عن أسرار الجمال الفنى من خلال نظرية النظم « فمحور التذوق . . . فى دنيا الجمال هو الشكل لا الموضوع والبناء لا المعنى . . لأن الجميل لايستهدف شيئاً سوى أن يكون دا تكوين خاص »[2] وهذا التكوين الخاص أو التشكيل يولد فى نفوسنا متعة بمجرد اعتبادنا -- عن طريق الانتباه الذى يثيره الناقد فى نفوسنا ـــ إدراك ما فيه من تغير[3] يبعث إعجابنا بما فيه من غرابة مصدرها « الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة وعقد معاقد نسب وشبكة بين الأجنبيات[4] ففى قوله تعالى « مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها ، كمثل الحمار يحمل أسفارا » مثل هذه القول المعجز نظما يفجأ السامع ليستيقظ وعيه ويوشك أن تأخذه الحيرة مما يبدو له خلال هذا القول من تناقض . فكيف لانسان أن يحمل التوراة ولا يحملها فى وقت واحد ؟ فما هو إلا أن تسارع « صورة » الحمار يحمل أسفارا . فالحمار يحمل هذه الأسفار التى أهى أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول ، ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ،

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٣٤ .

(٢) أنظر كتاب « هموم المثقفين » د. زكى نجيب محمود ، ص ٢٤٥ ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ ، دار الشروق .

(٣) أنظر « الاحساس بالجمال » تأليف جورج سانتيانا/ ترجمة د. محمد مصطفى بدوى مراجعة د. زكى نجيب محمود ، ص ١٠٠ .

(٤) أسرار البلاغة ، ص ١٣٦ .

ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التى ليست من العلم فى شئ .

وهكذا يتكشف لنا ، كيف يحمل الحمار الأسفار ، ولا يحملها ، لأنه يحملها من حيث هى أثقال . ولا يحملها من حيث هى معرفة[1] .

وهنا يسطع ضوء الوضوح على الحقيقة المحيرة المثيرة ـــ بلغة النقد الحديث » للصدمة الفكرية فى قوله تعالى : « حملوا التوراة ثم لم يحملوها » .

لقد أشار عبد القاهر إلى وظيفة هامة للنقد ، هى أن يعاون القارئ عن طريق قراءاته المتروية مرة بعد مرة لكشف سر الابداع الفنى .

يقول عبد القاهر : « . . . إنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر . . . وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ، **فإنك تتبين من تفاصيل الصوت ـــ بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية – مالم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده على اللسان ما لم تعرفه فى الذوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء ، وسامع وسامع »**[2] .

إن ما قدمه عبد القاهر ـــ فى العبارة السابقة ـــ من وجهة نظر نقدية ، يجعلنا نحس بقيمة الألفاظ[3] فى ما تقدمه من إيقاعات وأصوات وصور خلال

---

(١) انظر : المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » د . زكى نجيب محمود ، ص ٢٥٥ ،، ص ٢٥٦ ، ط ١ ، دار الشروق ، ١٩٧٥ .

(٢) أسرار البلاغة ـــ ط المنار ، ١٩٤٧ ، ص ١٣٨ .

(٣) ان كلام عبد القاهر بشأن قيمة الألفاظ فى صنع الايقاعات والأصوات والصور ، نفس مضمون هذا الكلام ، يقول به نقاد الصورة الشعرية المعاصرون من الأوروبيين مثل ما جاء ـــ على سبيل المثال ـــ بكتاب The poetic Image لمؤلفه C. Day Lewids

«The Poetic image in its Simplest terms is a Picture made of words». Page (18) Londom, 1966.

تعبير أى فنان مبدع يعمل على تشكيل إحساساته وتنظيم عواطفه خلال تركيبة عمله الفنى و « الشاعر على وجه الخصوص يستعين بالكلمات أو الألفاظ ، لكنه لا يتكلم كأولئك الذين يتكلمون أو يكتبون فى الحياة العادية المبتذلة ، فإن هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضرورة ، فى حين أن الشاعر يستخدم « اللفظ » لكى يخلق منه « قولا » أعنى أنه لا يستعين بالكلمات كمجرد « أدوات » ، بل هو يبرز كل ما فى « الكلمة » من « عمق » و « كثافة » و « دلالة »[1] .

وهنا مكمن « الاعجاز » ـ الذى أبرزه عبد القاهر ، مشيرا إلى مدخل المتذوق لاستكشاف مثل ذلك الأعجاز ، موضحا أن هذه المزية الجمالية (الاعجاز فى النظم) تمنعك من أن تغير حرفا عن موضعه ، أو تأتى بكلمة مرادفة لكلمة اختارها الشاعر ، ذلك إنك لو تجاسرت وأحدثت أى تغييرات فى ترتيب بناء ألفاظ العبارة فسيخرج المعنى الذى قصده الفنان ، إلى معنى آخر غير المقصود ، فالمعنى المقصود لا يستفاد من كلمة أو حرف ، بل يستفاد من تركيبة الجملة كلها ومن العبارة فى جملتها[2] .

ومن هنا يجئ إعلان عبد القاهر عن « أن القيمة فى الصورة الأدبية تشبيها أو استعارة أو كناية ، ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية ، بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى ، وعلى مدى مااكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه »[3] .

---

(١) انظر : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، د . زكريا ابراهيم ، ص ٢٦٧ ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د . ابراهيم سلامة ، ص ٣٦١ ، ط ٢ مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ .

(٣) انظر : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، د . محمد زكى العشماوى ، ط ١ ، ص ٣٤٢ ، الهيئة العامة للكتاب بالاسكندرية .

إن وظيفة الناقد ، التى نستطيع استشفافها هنا – خلال كلام عبد القاهر عن النظم - تتمثل فى مقدرته على وضع أصابعه النقدية لامسا بها أوتار ماتولد عن ارتباط الكلام بعضه ببعض من ملامح نشأت عن النظم والصياغة ، متمثلة فى الفكر والإحساس والصورة والصوت ، وتداخلها فى إيقاع معين ، يكشف عن رؤية إنسانية خاصة لكل شاعر متميز ، وذلك يتضح فى مثل ماجاء ببيتى مجنون ليلى اللذين سبق تحليلهما فى الصفحات السابقة .

وهذه الوظيفة للناقد عند الجرجانى ، تشبهها تماما ، وظيفة الناقد المعاصر متمثلة فى ريتشاردز أو اليوت – على سبيل المثال – أحدهما ناقدا نفسيا خلال تجاربه المعملية[1] والثانى ناقدا أدبيا (صاحب نظرية المعادل الموضوعى) من خلال تجاربه الشعرية الثرة (اليوت)[2] .

ذلك أن وضعية التركيبة اللغوية فى صياغة العبارة الشعرية هى ماتميز – فى رأيى – شاعرا عن شاعر فى اختلاف درجة تأثرنا بنتاج أى فنان ، فالمعول – فى وظيفة الناقد – لايجب أن ينصب إلا على طريقة معالجة الأديب للمادة التى منها يتشكل العمل الفنى ، يقول عبد القاهر : « . . .الألفاظ لاتفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب . . . وهذا الحكم – أعنى الاختصاص فى الترتيب – يقع فى الألفاظ

---

(١) انظر : النقد النفسى عند أ. أ. ريتشاردز ، د . فايز اسكندر تحت عنوان « قراءة القصيدة » ، ص ١١٣ إلى ص ١٢٨ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٤ .

(٢) انظر : إليوت ، د . فائق متى ، ص ٢٩ ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، وانظر أيضا « الأرض اليباب » – الشاعر والقصيدة ، ت . س . إليوت ، ص ٢٢ ، دكتور عبد الواحد لؤلؤة ، طبعة أولى – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، بيروت

مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس المنتظمة فيها على قضية العقل »[1] :

وهكذا فإن أرسطو – كما يلوح للباحث – قد ألقى بظُلّه النقدية على نظرية عبد القاهر فى النظم – فيما يختص بوظيفة الناقد حيث تحدث الأول عن الحبكة الفنية فى المسرحية (فيما عرف بالمحاكاة) التى هى فى حقيقتها اختيار وتنظيم للمشاهد (المناظر)[2] بما يوحى بالتعبير عن وجهة نظر المؤلف (أو الشاعر فى لغة النقد اليونانى) . أليس هذا قريب الشبه جدا ، بما قال به عبد القاهر فى النظم ؟

وغنى عن التفصيل – بعد أن تحدثنا فى بداية كلامنا عن عبد القاهر – أن أريستوفان فى تناوله النقدى للأعمال المسرحية عند أيسخولوس ويوروبيديس مقارنا بينهما فى مسرحية الضفادع ، قد حاول فحص النسيج المسرحى عند كل منهما كلمة كلمة وعبارة عبارة وصورة صورة ، مما عبد الطريق أمام أرسطو وعاونه فى استخلاص ما استخلص من وظيفة للناقد الأدبى ، فيما تعارف باحثوا النقد على تلقيبه بالمحاكاة .

---

(١) أسرار البلاغة – عبد القاهر ، ص ٢ – ٣ ، ولقد أمكننى تلمس – أثر معاصر – يكاد أن يكون مطابقا لنفس عبارة عبد القاهر التى وضعناها فى متن البحث ، وذلك عند ناقد انجليزى معاصر يدعى « جيمس ريفز » James Reeves فى كتاب له عنوانه Understanding Poetry حيث يقول بالانجليزية
«The series of words represented by Printing on the pages together makes a representation of an incident or event which takes place in the mind of the Poet... It [illegible] Poet's mind or any where else until it is written down, or at any rate Composed in the Poet's mind». Chapter (5) (Poetry as Surprise) P. (31) Heinemann-London; [illegible]

(٢) انظر كتاب « الشعر لأرسطو » ترجمة عبد الرحمن بدوى ، ص ٩٠ إلى ص ٩٤ وانظر : أيضا كتاب The Theatre Experience By Edwin Wilson Page, 241.
حيث يقول : The selection and order of scenes in a play is the plot, Second Edition
McGrow-HillBook Company.

ولم يكن حازم القرطاجنى - رغم بعد الشقة بينه وبين عبد القاهر (نحو قرنين من الزمان) ببعيد عن التأثر بما جاء به علما النقد اليونانى « أفلاطون وأرسطو » و « كان كتاب الشفاء ، معتمد حازم القرطاجنى (٦٨٤/١٢٨٥م) فى متابعته لنظرية المحاكاة عند أرسطو .

إذ يرى أحد الباحثين[1] فى مجالات النقد أن القرطاجنى قد نقل عن كتاب الشفاء — فيما يختص بمفهوم المحاكاة عند أرسطو — فى غير موطن من كتابه : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » .

يقول حازم « الشعر يحاكى الأشياء أو الأفعال أو القيم ، فهو — من هذه الناحية — مرتبط بعالمها ، لأن القصيدة تخيل الأشياء إلى المتلقى . لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلا حرفيا ، لأن القصيدة قد تخيل الشىء على ماهو عليه أو على غير ماهو عليه »[2] .

فالمحاكاة فى رأى حازم ، هى العملية الإبداعية التى تعمل فيها مخيلة الشاعر منتقية من معطيّات الواقع مايتناسب مع رؤيته الخاصة لهذا الواقع مضافا إلى ذلك مايقصد الشاعر توصيله للآخرين من خبرة لها محتواها القيمى .

وهنا نرى « حازما » مسلطا الضوء - فى وظيفة الناقد - على عمل المبدع (الشاعر) الذى ينتقى من معطيات الواقع ، باعتبارها موضوعا للتخييل (المحاكاة) « فكل شىء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك ، حصلت له صورة فى الذهن ، تطابق ماأدرك منه .

---

(١) ملامح يونانية فى الأدب العربى — د . إحسان عباس — ص ٤٧ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ .

(٢) منهاج الأدباء — حازم القرطاجنى — ص ٣٩ .

فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم ، **فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ** ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ ، لمن لم يتهيأ له سمعها ، من المتلفظ بها ، صارت رسوم الخط تقيم في **الأفهام هيئات الألفاظ ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني ، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه »**[1] .

فإذا استطاع الناقد أن يتلمس في ألفاظ الشاعر - التي وضعت على الورق في هيئة معينة لتدل على صورة ذهنية موحية بدلالة معينة - إذا استطاع الناقد التوصل إلى ذلك ، فإن وظيفته تعني - عند حازم - توجيه انتباهنا إلى أن « عملية التخييل أو المحاكاة » لايمكن أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع أو العالم ، وإنما هي صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم »[2] .

فالتخييل [3]هو العامل المؤثر في صياغة الموقف من خلال صور ترتبط فيما بينها ارتباطا متميزا تميز إدراك الشاعر نفسه .

---

(1) منهاج البلغاء ص ١٨ وانظر ما قال به « جيمز ريفر » هامش (١) ص ٣٨ لترى أن ما جاء به حازم القرطاجني يشابهه إلى حد كبير قد يصل درجة التطابق رأى الناقد جيمز ريفر

(2) « مفهوم الشعر » — تأليف د جابر أحمد عصفور — ص ٣٠٥ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨

(3) التخييل هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ، ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غير روية ، إلى جهة الانبساط أو الانقباض (المنهاج ص ٩٠)

وبعبارة أخرى . . . « هو إلقاء الشاعر ، خيالات وصورا ، يستعين لها بالفنون البيانية ، فيؤثر في السامع تأثيرا نفسيا تطلبها بسبب ما يتراءى له وكأنه حقيقة فالتخييل يتضمن الصور البلاغية التي تؤثر في النفس وتظهرها .

والفرق بين المحاكاة والتخييل ، أن التخييل يشمل المحاكاة والأثر النفسي معا (انظر كتاب « نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) » د. مصطفى الجوزو ص ١١٧ - دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١

وغنى عن البيان ، أن إدراك الشاعر هذا ، إنما يعنى فى لغة النقد ، مدى انفعاله بما **يحاكي مُصوَّراً له فى لغته الشعرية** ؛ وعليه يتوقف مدى الصدق الفنى .

فالناقد إذا حاول أن يكشف سر صدق شاعر كالمتنبى – فنياً – فى وصفه للحمى قائلا :

وزائــرتى كأن بها حيــاءً	فليس تزور إلا فى الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا	فعافتها وباتت فى عظامى
يضيق الجلد عن نفسى وعنها	فتوسعه بأنواع السقام
أراقب وقتها من غير شوق	مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شر	إذا ألقاك فى الكرب العظام

هنا لابد للناقد من أن يشير إلى صياغة المتنبى للزائرة التى تستحى : « فليس تزور إلا فى الظلام » .

هذه الصياغة ، وإن كانت تعنى فى واقع الأمر – على حد قول المتنبى – نوعا من الحمى (الحمى الراجعة) ، إلا أن الناقد – كما يرى حازم – عليه أن يفتش وراء التركيبة اللغوية (الصياغة) التى تميز إدراك الشاعر المتنبى خاصة دون غيره . لموقفه من وصف هذه الحمى ، التى تروح وتجئ ، وتأبى إلا الزيارة – خوفا من شئ ما – ليلا ، فهى زائرة مشبوهة ، تعلم أن النهار يفضحها ، فتأتى متدثرة بظلمة الليل .

وليست الصياغة – فقط – هى مايهم الناقد ، عند حازم ، بل لامفر – أيضا – من أن يستكشف ماوراء صياغة : « أراقب وقتها – من غير شوق – مراقبة المشوق المستهام » ذلك أن أى عاشق متبول ، يراقب لحظة التقائه بحبيبته « مراقبة المشوق المستهام »

فالمقصود من صياغة المتنبى لقوله « مراقبة . . .» هو القلق الذى يهز قلب المتنبى هلعا لترقب مقدم هده الزائرة التى تلفها الشبهات ، والتى ثقيل وقعها على نفسه « يضيق الجلد عن نفسى وعنها » .

أما الجملة الاعتراضية التى وضعها المتنبى بين قوله : .. « أراقب » ... وقوله : ... « مراقبة » ، ألا وهى ... « من غير شوق » فإنها (أعنى : من غير شوق) نشبه خلال الصياغة أو السياق ، ذلك الحجر الصغير ، الذى يلقى فى صفحة مياه نهر محدثا دوائر دوائر ، تتداح فى نفس الملتقى ، منبهة إياه ، إلى ما يكنه المتنبى من كره خلال فترة ترقبة لتلك الزيارة الثقلية للمشبوهة الليلية التى « يصدق وعدها ، والصدق شر ... » كيف ؟! أيكون الصدق شراً ؟ .

التركيبة اللغوية المسوق خلالها قيلة « إن الصدق شر » هذه التركيبة قد مهد لها المتنبى فى بداية هذه الأبيات حين « ضاق جلده عن نفسه وعنها » وحين « راقبها فى غير شوق » وحين « طرقت باب بيته فى الدُّجُنَّة »

أليس من الطبيعى بعد تلكم الإرهاصات أو الاحتمالات أو الانتقاءات التى صيغت (للتخييل) – أليس من الطبيعى – فنيا – أن يصدِّق المتلقى (الناقد) قول (المبدع) المتنبى عن هذه الزائرة بأن وفاءها بوعدها المشئوم ، صِدُقٌ فى إنزال الشر به ؟

لقد تنبه حازم القرطاجنى إلى حقيقة – فى وظيفة عملية النقد – أحسبه قد استشفها ، من وراء إشارة عبد القاهر إلى تحليل أبيات . . « ولما قضينا من منى . . . » مستنبطا منها ، أن الموقف الشعرى يوحى بنوعية متميزة من الصياغة ، تختلف باختلاف هذا الموقف فيقول : . . .
« إن الصياغة المتميزة لصور موقف شعرى ما ، لابد أن ترتبط فيما بينها ارتباطا

متميزا ، حتى يصير للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ »[1] .

وهذا الوجود الآخر (هو ماقال به عبد القاهر عن « معنى المعنى ») ، ولكن وراء هذا الوجود الآخر – من جهة دلالة الألفاظ (وفق حازم) أو من جهة معنى المعنى (وفق عبد القاهر) – وراءه جهد نفسى عظيم ، يتمثل فى العملية الداخلية للإبداع الفنى – وهو مايزيد به حازم ، على ماجاء به عبد القاهر – ويجعله لاحقا بأحدث مانعرفه عن العملية الفنية لدى النقاد الأوربيين المعاصرين (كريتشاردز وإليوت على سبيل المثال) حين يقول حازم : . . .

... « فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة ، كان عليه أن يتخير الوقت والحالة النفسية . . . ومن ثم يستحضر فى خياله المعانى ، ثم يقسمها فى فصول مرتبة مختارا الوزن الملائم ، والعبارات .

ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق دون النظم ، كالكسل فى الخاطر ، أو التشتت فيه ، أو استيلاء السهو عليه ، أو تكلفه لمواد العبارات ، وأن يحاذر ، وهو يصوغ شعره ، من أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس . . . »[2]

وهكذا يتضح أن من وظيفة الناقد عند حازم ، استبيان عملية الابداع الفنى لدى الشاعر ، أو ما يمكن أن نطلق عليه « التجربة الشعرية » (يتخير الوقت ، والحالة النفسية ، ويستحضر فى خياله المعانى ، ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق النظم كالكسل فى الخاطر ، أو التشتت فيه ، أو استيلاء السهو عليه ، أو تكلفه لمواد العبارات)

---

(١) المنهاج ص ١٨ .

(٢) منهاج البلغاء ص ٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ .

بل يضاف إلى تلك الوظيفة ، واجب آخر ، هو أن نكشف عما يسميه المعاصرون من النقاد « التشكيل الشعرى »[1] (يقسمها فى فصول مرتبة مختارا الوزن الملائم والعبارات . . . وأن يحاذر ، وهو يصوغ شعره ، من أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس)

ويرصد الناقد « حازم » فعل المخيلة — وهى القوة الإدراكية التى تجمع بين الصور وتؤلف ما بينها — يرصدها فى تأثيرها المستمر على إعادة تشكيل الشاعر معطيات الحياة فى علاقات جديدة ، « وكلما توافرت دواعى الإمكان — أى إمكان حدوث ما يشيده خيال الشاعر — كان الوصف أوقع فى النفس وأدخل فى حيز الصحة »[2]

هذه العبارة عند « حازم » عن (الإمكان) بالاضافة إلى ما سبق عن (تجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق دون النظم ، كالكسل فى الخاطر ، أوالتشتت فيه أو استيلاء السهو عليه . . .) بجمعهما سويا ، لا شك أن أذهاننا قد يشدها ما فى العبارتين من شبه ليس بالبعيد عما جاء به أرسطو عن الشاعر ، إذ يراه (فى نظريته عن الفن الجميل) « يقدم الحقائق الثابتة والدائمة ، المتحررة من عناصر الفوضى التى تشوش على إدراكنا للأحداث الفعلية والسلوك الإنسانى »[3]

إن العوائق التى تعرقل انسجام التجربة الشعرية ، قد تنبه إليها أرسطو ناقدا .

---

(١) انظر : حياتى فى الشعر — صلاح عبد الصبور — ص ١٩ ط ١ — بيروت ١٩٦٩

(٢) المنهاج ص ٣٣ .

(٣) انظر « مفهوم الشعر » د . جابر عصفور ص ٣١٦ .

ولسنا نظن بأن هذا التنبه قد فات « حازما » الالتفات إليه ـــ إن لم يكن قد اطلع عليه ـــ هو الآخر فى وظيفته ناقدا ، مما يصعب معه انتقاء تأثره بما قال به أرسطو فى هذا المجال .

ووفقا لبداية كلامنا فى هذا البحث من حيث تأثر الناقدين (عبد القاهر وحازم) بما جاء عند أريستوفان فى الضفادع ـــ بَلْهَ أرسطو ـــ فإن هذا الأمر ليس ببعيد عما قال به « حازم » خاصة ـــ على سبيل المثال ـــ فى كلامه عن وضع المعانى فى مواضعها اللائقة مقارنا بين قول الفرزدق :

وإنك إذ تهجو تميما وترتشى ــــــ سرابيل قيس أو سحوق

وقول المتنبى :

وقفت وما فى الموت شك لواقف ــــــ كأنك فى جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ــــــ ووجهك وضاح وثغرك باسم

ثم بحث « حازم » فى المعانى الأصيلة فى باب المدح والذم ، واختلاط طرائق المدح ، ووضوح المعانى وغموضها ، والضرائر فى الشعر ، وأهم من كل ما سبق حديثه عن السرقات[1]

إلا أن « تأثير كتاب الشعر لأرسطو فى « منهاج البلغاء » ، عميق أشد

---

(١) انظر « تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس » ـــ د . محمد رضوان الداية من ص ٤٩٠ إلى ص ٤٩٥ طبع دار الأنوار ـــ بيروت ط ١ ـــ ١٩٦٨ .

العمق »[1] — كما سبق أن حاولنا تحليل ذلك — مع استفادة « حازم » من جهود « عبد القاهر » جُمّاع من قبله من رجال البلاغة خلال مصفاة نظريته في « النظم »[2] مما يفرض علينا الآن وقفة تأملية مستنبطة لما يمكن أن يكون هذان الناقدان ، قد حاولا التوصل إليه في مجال تحديد وظيفة الناقد ، وهو ما سنلمح الكثير من تأثيراته في وظيفة الناقد المعاصر — عربيا كان أم أجنبيا —
وإجمال

ذلك على الوجه الآتي :

أولا — على الناقد أن **يستحصد في تراثه الشعرى** ، لكى يكون مالكا ناصية هذا التراث من حيث التذوق اللغوى ، ذلك أن القصيدة موضوع لغوى من نوع خاص ، تعمل فيه وضعية تركيبة الألفاظ في شكل معين (وهو ما يسميه النقاد بالمجاز) عملها الايحائي ، **الذى يتابعه الناقد منقبا عن جمال التعبير من خلال النظم** عند عبد القاهر ، أو ما يطلق عليه القرطاجنى — متأسيا رسم عبد القاهر — الصياغة

ثانيا — اللفظ (وهو جزء من الجملة) لا معنى فنيا له في حد ذاته ، لكن أى توظيف له بوضعه في بنيات متغايرات ، من شأنه أن يغير في مجموع **ما توحى به** الجملة في كليتها[3] **مما يسترعى خيال الناقد اليقظ فيفرض عليه أن يولد من لغة**

---

(1) كتاب « الشعر لأرسطو طاليس ، وأثره في البلاغة العربية » — د . شكرى عياد ص ٢٤٤ ، ١٩٦٧

(2) لقد تحدث « حازم » عما يجب أن يراعيه الشاعر في عبارته مما هو متعلق بالنظم ، ويعنى به حسن التأليف وتلاؤمه (في الحركات والكلمات) والتسهل في العبارات ، وترك التكلف ، ومراعاة حسن الوضوح (في تقارب الألفاظ وتطابقها) ومجانبة الزيادة والحشو ، ومن ثم اختيار العبارات المستعذبة الجزلة (انظر تاريخ النقد الأدبى عند العرب — د . إحسان عباس ص ٥٦٠) .

(3) يقول عبد القاهر . . . « أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا . . . » (دلائل الإعجاز ص ٧٣ ، ص ٧٤)

العمل الأولى لغة ثانية ، تطفو فوق لغة الأثر الأدبى ، يقدر ما أوتى الناقد من طاقة على التحليل التذوقى المقنع لصنعة الشاعر

ثالثا ـــ وعى الناقد بالعلاقات (وهو ما يطلق عليه معاصرا علم السيميولوجيا)[١] التى تنجم عن توزيع الشاعر لألفاظه فى تجربته الشعرية[٢]

وذلك لن يكون إلا بأن يستعيد فى نفسه تلك التجربة التى أفرزها فن الشاعر مارًا خلال الحالة النفسية ، والشعورية التى مر بها الشاعر فيحياها من جديد بمعونة ما توافر لديه (أى الناقد) من تمييز لخصائص هذه الألفاظ الموزعة بحيث يومئ إلى ما وراء الجمع بينها فى مثل هذا التماسك الفنى **بفضل وعيه لرمزية التركيبة اللغوية** ، أو ما يسميه النقاد العاصرون باسم الوعى بالتشكيل الفنى للقصيدة .

---

(١) السيميولوجيا أو علم الدلالات Sémiologic علم اكتشف الباحثون أهميته بالنسبة لدراسة الأدب والفن . . . ويعرفه سوسور Saussure بأنه « علم يدرس حياة الدلالات داخل الحياة الاجتماعية ، وعلم يدرس مجموعة الدلالات : اللغات الشفرات Codes الإشارات . . ويطلق بعض اللغويين على علم الدلالات اسم سيميوتيكا Semiotique أى نظرية الدلالات العامة .

وهناك ثلاثة مستويات للدلالة : المصورة icone والإشارة indice والرمز Symbole ..

فالصورة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا لطبيعتها الداخلية ، والإشارة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا للعلاقة الحقيقية بينهما . والرمز دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا للمعنى الذى ستفسر به . . .

ويمكن إجمال ما سبق أن السيميولوجيا فى مجال اللغة ، عنصر لغوى يجمع بين دال Significant ومدلول Signific ...

(انظر مجلة « عالم الفكر » الكويتية ـــ المجلد العاشر ـــ العدد الرابع (يناير ـــ فبراير ـــ مارس ١٩٨٠) ص ٦٥ ، ص٦٦ مقال بعنوان « الدلالة المسرحية » للدكتورة سامية أحمد سعد)

(٢) انظر مجلة « فصول » ـــ المجلد الأول ـــ العدد الرابع يوليه ١٩٨١ « علم اللغة وعلم الشعر » تأليف . ولف دلوبهر ـــ تقديم د . نبيلة ابراهيم ص ٢٧٥ ـــ السطر الثالث ـــ من السطر ١٥ إلى السطر ٢٧

وهذا النوع من الوعى الفنى لدى الناقد من شأنه أن يكشف لنا « فاعلية النظام النحوى فى خلق العنى المتعدد[1] فهذه الفاعلية جزء أساسى من حيوية لغة القصيدة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها ، فالقصيدة بنية لغوية من نوع متمايز

رابعا ـــ **فن إجادة قراءة الشعر** قراءة تنفذ بالناقد إلى ما وراء المعانى[2] المسطحة للألفاظ ، هو خير ما يجب أن يدرب الناقد عليه نفسه المثقفة المتذوقة ، حتى تستطيع تمييز خصائص هذه الأل   الموزعة فى نظام لغوى خاص ، مستخرجة للقارئ ـــ من أجواف تفاصيل ترجيع الصوت[3] مرة بعد مرة ـــ كل الصور والمشاعر التى يمكن أن ترتبط بمكنون ألفاظ القصيدة

وهذه **القراءة النقدية المتمرسة**[4] تحدد علاقات الألفاظ بعضها البعض ، كاشفة عملها داخل الشعر ، باحثة عما أفرزته عناصرها ، ومقوماتها من قيمة

---

(١) آمن « تشومسكى » بأن النحو الوصفى يمكن استنباطه من النحو التوليدى ، فتحت المستوى السطحى لكلامنا يوجد مستوى أعمق لما تسمح لنا اللغة بقوله (انظر الفكر الأدبى المعاصر » ترجمة د . مصطفى بدوى ص ١٢٦)

(٢) انظر «نظرية الأدب» رينيه ديليك ـــ أوستن وارين ص ٢٠٢ ، وهما يطلقان على ذلك النوع من القراءة . . . « القراءة الإحيائية » والكتاب من ترجمة محيى الدين صبحى ومراجعة د . حسام الخطيب ط ٢ ١٩٨١ ـــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت

(٣) يقول عبد القاهر الجرجانى فى كتابه « أسرار البلاغة » ص ١٤٧ :

« ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا « النظرة الأولى حمقاء . وقالوا « لم ينعم النظر ولم يستقص التأمل »

وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت ، بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ـــ ما لم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ، ما لم تعرفه فى الذوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسامع وسامع وهكذا . . . »

(٤) انظر « قراءة جديدة لشعرنا القديم » ـــ صلاح عبد الصبور ص ١٢١ ط دار « اقرأ » بيروت ـــ لبنان ـــ ١٩٨٢

للقصيدة ، فما الألفاظ فى إيقاعاتها الصوتية داخل النظام اللغوى[1] المتميز للقصيدة ، إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تجربة الشاعر

وكلما ازداد الناقد معرفة بأصول صيغة البلاغة ، من مجاز وتصوير ، كلما ازداد قدرة — حين قراءته — على تعمق الألفاظ ، واستخراج ما فى أحشائها من معنى مدخر[2]

وإزدياد معرفة الناقد بأصول صيغة البلاغة ، تعنى أن خبرته تحتاج إلى الممارسة المتجددة فى تحصيل هذه الصنعة ، التى لم يصل أحد إلى نهايتها — كما قال حازم فى أول بحثنا — وهو نفس ما قال به « ستانلى هايمن حين استعرض مدارس النقد الحديث من خلال ما قدمه مشاهير رجالها لحلبة هذا الفن النابض دائما ، متوصلا إلى : . . . « أن أشد المشكلات هيمنة على وظيفة الناقد المثالى تتلخص فى أن كل طريقة من الطرق التى طورها النقاد المحدثون ، لا تزال فى مرحلة أولية من الكشف .

---

(١) يقول د . جابر عصفور . . . « موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة من حيث الإمكانيات الصوتية ، إذا ألفت فى علاقات ، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى من المعانى . . . ومادام الوزن الشعرى ينبع من تآلف الكلمات فى علاقات صوتية ، لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية . فلابد أن يستمد الوزن الشعرى فاعليته من أداة صياغته ذاتها ، أى من اللغة . . . » (انظر « مفهوم الشعر » ط ٢ ١٩٨٢ ص ٢٤٣ — دار التنوير للطباعة والنشر — بيروت — لبنان)

(٢) انظر « فنون الأدب » لتشارلتن ترجمة وتعريب د . زكى نجيب محمود ص ٣٠ ، ص ٣١ طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ٢ ١٩٥٩ ، وانظر كذلك ما قال به آى . إيه . ريتشاردز فى كتابه « مبادىء النقد الأدبى » ترجمة د . محمد مصطفى بدوى حيث يقول فى باب « تعريف القصيدة » ص ٤٩٤ . . » ومن الواضح أن هذه التجارب لابد أن تشمل قراءة الألفاظ قراءة قريبة التشابه . فيما يتعلق بالنغم ، والإيقاع ، وليس من المهم أن يتفق القراء جميعا فى طبقة الصوت طالما هم يحافظون على العلاقات بين الأجزاء المختلفة للكلام داخل هذه الطبقة » (من السطر ٩ إلى السطر ١٢) ط ٢ المؤسسة المصرية العامة للنشر ١٩٦١ — القاهرة .

ولابد لمشئى هده الطرق من أن يتبينوا ذات يوم أنهم يفعلوا شيئا أكثر من حدش السطح الخارجي ، وأن أعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك[1]

خامسا — إن العمل الشعرى — وهذا فى نظرى هو المحك الأول الذى يجب أن يستمسك به الناقد — شئ يكون فى صورة المعانى ، لا فى مادتها ، أى صورة ما نتشكل به الأفكار والمعانى فى الشعر — كما قال أرسطو — ، محاكاة لأفعال أو محاكاة لمعان . ولن **تتكشف رمزية التركيبة اللغوية (كما قلنا فى ثالثا) إلا بوقوع الناقد على فنية الاستخدام الزمزى للتصوير مجسما فى الاستعارة ، التى هى أكثف صورة يمكن أن يظهر فيها التصوير . حيث إن الاستعارة تعين متميزين ، وتدمجهما بطريقة أشبه بالصهر ، ويتم التعبير عنها غالبا ، بدمج الأشياء المتباينة[2] فى وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التى**

---

(١) انظر « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » تأليف ستانلى هايمن — ترجمة د إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم ج ٢ ط دار الثقافة — بيروت ص ٢٥١

(٢)ويقول الدكتور عبد الفتاح لاشين فى حديثه عن « الخصومات البلاغية والنقدية » المجموعة الرابعة (الاستعارة) :

« فالاستعارة تقوم على الموازنة . . . فهى تعتمد على القياس ، والانتقال ، فنحن فى التشبيه نواجه طرفين يجتمعان معا ، بينما فى الإستعارة نواجه أحد الطرفين يحل محل الآخر ، ويقوم مقامه للاشتراك فى صفة أو صفات

وفى الاستعارة نكون أمام نوعين من المعنى : المعنى الحقيقى ، والمعنى المجازى ، وينبغى لتعرف المعنى الحقيقى للاستعارة ، أن تكون هناك علاقة واضحة تربط بين الطرفين ، وتكون كالعلامة المادية التى تيسر الانتقال من لفظ الحقيقة إلى الاستعارة وهكذا كانوا (يقصد النقاد والبلاغيين) ينظرون إليها (أى الاستعارة) على أنها انتقال فى الدلالة (انظر كتاب « الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام » تأليف د عبد الفتاح لاشين ص ١١٧ . طبع دار المعارف . القاهرة ١٩٧٢)

لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها[1] مثيرة فى أنفسنا دهشة مفاجئة من شأنها أن تمنحنا نظرة جديدة .

ولن يتكشف لنا ذلك ، إلا إذا تعلم الناقد كيف يستمع إلى صوّت كلمات الشاعر فى القصيدة ، متبينا كيف تنسجم ، وتتوافق هذه الأصوات ، مع صوره ، ومع نظمه ، وإيقاعاته ، لتشكل فى مجموعها وسيطا ملائما (وهو ما عبر عنه إليوت فيما بعد بالمعادل الموضوعى) لنقل التعبير عن موضوعه .

وهنا تفرض طبيعة ما استخلصناه من وظيفة الناقد فى القديم (يونانيا وعربيا) تفرض علينا وقفة نسائل فيها أنفسنا : . . .

« هل خرجت وظيفة الناقد العاصر عندنا الآن عن تلك السنن ، التى اختطها فى اقتدار ، هؤلاء الرواد من فلاسفة « النقد الأدبى » الأوروبى (أفلاطون وأرسطو) ، بالاضافة إلى من تأثروهم إلى حد كبير من فلاسفة تذوق البلاغة العربية وتنظيرها (عبد القاهر وحازم) ؟

هذا ما سنحاول الكشف عنه خلال الصفحات الآتية : . . .

---

(١) انظر فى ذلك مفهوم الخيال الثانوى عند كولردج (كولردج – د. مصطفى بدوى ص ١٥٨ / دار المعارف القاهرة) وانظر كذلك قول عبد القاهر حول وجوب « دقة نظر الناقد فى تتبعه للمعانى التى تتكشف وراء اتحاد أجزاء الكلام ، ودخول بعضها فى بعض ...» (دلائل الإعجاز ص ٧٣)

وانظر أيضاً ما يقرره « حازم » من أن « لذة المحاكاة نابعة من « التعجب » ممثلا لذلك بمنظر الشمعة ، فهو جميل ، ولكنا نجد أنه إذا انعكس على صفحة ماء صافية ، جاء أجمل بكثير لحدوث اقترانات جديدة وهو – كما يرى الناقد محيى الدين صبحى – ربما كان أول ناقد تنبه إلى التداعيات التى يثيرها الفن فى النفس والتى هى مختلفة فى طبيعتها عن الإحساسات التى يثيرها الشىء الواقعى فى النفس (انظر مقال بعنوان « نظرية النقد الأدبى العربى » / مجلة « الفكر العربى » يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ ص ٢٨٧ / العدد ٢٥ / معهد الإنماء العربى فى بيروت) .

ونفس مضمون هذا الكلام عن الاستعارة يعرضه الناقدان « رينيه ويليك وأوستن وارين » فى كتابهما « نظرية الأدب » الذى وضعاه سنة ١٩٤٨ حيث يقولان : ... « فى أرفع صور الاستعارة ، يعمل كل حد فى الآخر ويغيره ، بحيث يتكون فى الحد الثالث فهم جديد بواسطة هذه العلاقة (ص ٢٠٩ ط٢ سنة ١٩٨١) .



بسم الله الرحمن الرحيم

المراجع العربية للباب الأول

١ - الآمدى — الموازنة بين الطائيين

٢ - ابراهيم سلامة (دكتور) — بلاغة أرسطو بين العرب واليونان

٣ - إحسان عباس (دكتور) — تاريخ النقد الأدبى عند العرب

٤ - أدونيس (على أحمد سعيد) — زمن الشعر

٥ - أمين الخولى — مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب

٦ - جابر عصفور (دكتور) — مفهوم الشعر .

٧ - حازم القرطاجنى — منهاج البلغاء وسراج الأدباء

٨ - زكريا ابراهيم (دكتور) — فلسفة الفن فى الفكر المعاصر

٩ - زكى نجيب محمود (دكتور) — فى فلسفة النقد
— قشور ولباب
— المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى
— هموم المثقفين

١٠ - صلاح عبد الصبور — حياتى فى الشعر
— قراءة جديدة لشعرنا القديم

١١ - عبد الفتاح لاشين (دكتور) — الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام

١٢ - عبد القاهر الجرجانى — أسرار البلاغة
— دلائل الإعجاز

١٣ - عبد الواحد لؤلؤة (دكتور) — الأرض اليباب — الشاعر والقصيدة

١٤ - على بن عبد العزيز الجرجانى — الوساطة بين المتنبى وخصومه

١٥ فائق متى (دكتور) — إليوت

١٦ – فايز إسكندر (دكتور) – النقد النفسى عند أ.أ ريتشاردز

١٧ – محمد خلف الله أحمد – من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده

١٨ – محمد رضوان الداية (دكتور) – تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس

١٩ – محمد زكى العشماوى (دكتور) – قضايا النقد الأدبى والبلاغة

٢٠ – محمد شكرى عياد (دكتور) – كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية

٢١ – محمد صقر خفاجة (دكتور) – النقد الأدبى عند اليونان

٢٢ – محمد مصطفى بدوى (دكتور) – كولردج

٢٣ – محمد مندور (دكتور) – النقد المنهجى عند العرب

٢٤ – محمود الربيعى (دكتور) – نصوص من النقد العربى

٢٥ – محمود السعران (دكتور) – علم اللغة

٢٦ – محمود السمرة (دكتور) – القاضى الجرجانى – الأديب الناقد

٢٧ – مصطفى الجوزو (دكتور) – نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)

٢٨ – مصطفى ناصف (دكتور) نظرية المعنى فى النقد الغربى

دكتور سامى منير
١٩٨٤/٢/٦

الباب الثانى

إضافات الناقد التجديدية

(الوظيفة التجديدية)



الباب الثانى

إضافات الناقد التجديدية

مقدمــة

بدأت الدراسة النقدية ـــ عندنا فى مصر ـــ فى أواخر القرن الماضى تخطو عدة خطوات ، كانت أولاها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تبتعد عما وقف عنده القدماء إلا فى تردد أو تعثر ، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفى يدرس لطلابه كتابه « الوسيلة الأدبية » ، ثم تبعه الشيخ حمزة فتح الله فى هذه المهمة مؤلفا كتابه « المواهب الفتحية » .

وهاتان الدراستان كانتا تسيران ـــ تقريبا ـــ على أسلوب المبرد والقالى والجاحظ ، حيث كانت العناية تتجه إلى جمع النصوص الشعرية والنثرية المختارة بالاضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال ، ثم تناول ذلك كله ـــ وهذا ما يهمنا ـــ تناولا يعنى **باللغة والبلاغة والتذوق** .

وبعد ذلك جاءت خطوة أخرى ـــ كانت أكثر تحررا من ربقة القديم وتمثلت فى ما بذله الأستاذ حسن توفيق العدل ـــ وهو أحد أبناء دار العلوم ـــ حيث درس فى ألمانيا وتعرف على طريقة الألمان فى دراسة الأدب ، وعلى ما كتبه مستشرقوهم عن الأدب العربى وتمثل أسلوبه ذاك فى كتابه « أدب اللغة »

أما الخطوة الثالثة فكانت حين فتحت الجامعة الأهلية بمصر ١٩٠٨ حيث تمثل درس النقد الأدبى لطلابها فى طريقتين :

الأولى : طريقة القدماء المعتمدة على **تفهم النص وتذوقه** والتعرف على غريبه

وحل معضلاته اللغوية والبلاغية ونحوها

والثانية : طريقة المجددين من الأوربيين التي لا تقف مسألة درس الأدب عند اللفظة أو عند العبارة أو عند الجوانب البلاغية بل تمضى إلى التعرف على طبيعة الأديب المنتج للأدب وطبيعة العصر الذى أفرز هذا الأديب .

والطريقة الأولى كان يقوم بها الأستاذ حفنى ناصف ، والشيخ محمد المهدى على حين الطريقة المجددة قام بها مستشرقون ممَّن استقدمتهم الجامعة كالأستاذ جويدى والأستاذ نالينو والأستاذ فييت ـــ وهم أكثر المؤثرين فى أسلوب التناول النقدى لدى من يهمنا التركيز عليه فى مجال بحثنا ألا وهو طه حسين

أولا ـــ الدكتور طه حسين

يعد د . طه حسين حلقة الوصل ـــ فى مجال تبيان وظيفة الناقد الأدبى بين القديم والحديث[1] .

لقد تابع طه حسين باهتمام وتفتح محاضرات بعض الأساتذة المستشرقين كالأستاذ نالينو فأضاف هذا الزاد الجديد فى وعيه النقدى إلى ذاك الزاد القديم الذى كان تلقاه من بعض شيوخه الأزهريين الواعين كالشيخ حسين المرصفى وقد تمثل وعى طه حسين بوظيفةالناقد أول ما تمثل فى عمله « ذكرى أبى العلاء » حيث رأى أن عليه (أى الناقد) « إتقان علوم اللغة وآدابها مع إلمام بعلوم الفلسفة والدين ولابد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان درسا

(١) انظر « دراسات أدبية » د أحمد هيكل من ص ١٢٤ إلى ص ١٢٩ دار المعارف . القاهرة الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠

مفصلا ولا يكتفى بما جاء من درس اللغة هنا فى القاموس واللسان والمخصص والمحكم والتكملة والعباب ، بل لابد من دراسة اللغة القديمة ومصادرها الأولى ، هذا مع دراسة لعلم النفس بالاضافة إلى درس الآداب الحديثة فى أوروبا ودرس مناهج البحث عند الفرنج بله كتبه الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من ادب وفلسفة ومن حضارة ودين »[1]

هكذا يؤكد طه حسين أهمية اللغة واستيعاب تطورها بين القديم والحديث مع مدارسة المناهج اللغوية المعاصرة لكيفية هذا التناول النقدى فى توجيه الناقد الأدبى[2]

---

(١) تجديد ذكرى أبى العلاء ص ١٧ / دار المعارف ، بالقاهرة وانظر كذلك كتاب « طه حسين كما يعرفه كتاب عصره » مقال بعنوان « طه حسين الناقد » للمستشرق فرانشيسكو جابريللى ص ١٦٥ طبع دار الهلال سنة ١٩٦٧

ويقول د جابر عصفور فى بحثه « مرآة الأدب مدخل إلى نقد طه حسين »

« لقد تعلم طه حسين من لانسون أن العمل الأدبى ، يختلف عن الوثيقة التاريخية ، بما تثيره صياغته من استجابات عاطفية وجمالية ، كما تعلم منه أن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة معتمداً على ذوقه التاريخى ، فليس هناك مبادىء صارمة لدراسة كل عمل أدبى ، فالمهم هو التوقف عند صياغة هذا العمل . والاستجابة إلى الهزة التى تحدثها فى الناقد ، والكشف من خلال هذه الهزة عن معنى خاص فى الصياغة ، ثم بعد هذا المعنى بروح الكاتب أو حياة الأفراد وبذلك يصبح النقد عملية تذوق لكل كاتب بنسبة ما فى أسلوبه من كمال »

(انظر مجلة الفكر العربى يناير فبراير سنة ١٩٨٢ العدد ٢٥ معهد الإنماء العربى / بيروت ص ١٦١)

(٢) يقول د البدراوى زهران فى كتابه « أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث »

« [illegible] مقدرة منشىء القول وبراعته فى طرق التفاوت فى الترتيب الخاص داخل البناء اللغوى الذى مبعثه دقة [illegible] على [illegible] ، وتفضيل شكل على شكل . وبراعته فى مسلكه بها داخل التركيب ، أى [illegible] موقعها [illegible] معانى النحو فيما بينها من علاقات [illegible] من مطابقة . أتى براعته فى [illegible] طه حسين [illegible] » ص ٢ من الكتاب المذكور . ط دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٢ .

وجاء « حديث الأربعاء » بعد ذلك لكي ينبئ عن وظيفة هامة للناقد الأدبي عند طه حسين — متأثرا بالشك الديكارتي — تتجلى في وجوب تمرد الناقد على التبعية والميل في التذوق والمقارنة من خلال إتقانه لعلوم اللغة والبيان والتاريخ ومناهج البحث — يعتمد على الحس الدقيق المرهف والذوق المهذب[1] المهيمن مجليا شخصية الناقد فيما يقدم من دراسة وفيما يصور من مواطن الجمال في الآثار الأدبية .

فإذا حاول طه حسين ناقدا تناول نص شعرى قديم — كمعلقة لبيد على سبيل المثال — نراه « يمتح من كل مصادر المعرفة في سبيل تأكيد الحدوس المباشر للناقد إزاء العمل المنقود ، ودعم الانطباعات الذاتية الخالصة كما تتجلى الطبيعة الأساسية لهذا النقد في وجوب **اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعرى**[2] وهذا هو ما يجعل نقد طه حسين — رائدا — نقدا انطباعيا تأثريا يعود بنا إلى ما سبق أن ذكرناه عن استخلاص لوظيفة الناقد في القديم من معرفة أصول صنعة البلاغة من خلال تعمق الألفاظ واستخراج ما في أحشائها من معنى مدخر بالاضافة إلى وظيفة هامة سنها طه حسين لمعظم نقادنا المعاصرين ألا وهى « **الطابع الجدلي الذى يغلب عليه لرسوخ إيمانه بحرية الكاتب في إبداء رأيه النقدى في مسلمات عصره وقلبه للأوضاع المألوفة في عرف الناس »[3] إلا أن طه حسين يركز في نقده — كما يرى محمد مصطفى بدوى ، وهو من الذين تتلمذوا على طه حسين بكلية الآداب**

---

(١) عن تطور مراحل خبرة التذوق الفني ، يمكن الرجوع إلى مقال بعنوان « دراسات نفسية في تذوق الشعر » ، د. مصطفى سويف ، مجلة « المجلة » القاهرية ، السنة السابعة العدد (٧٧) مايو سنة ١٩٦٣ من ص ٢٥ إلى ص ٣٢

(٢) انظر مجلة « الحياة الثقافية » / ص ٤٣ ، وزارة الإعلام والشئون الثقافية تونس العدد السادس من السنة الرابعة نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٧٩

(٣) نظر نفس المجلة ونفس العدد ص ٦٥ ، ص ٦٦

جامعةالاسكندرية فى الأربعينيات ــ « على التركيب اللغوى بالرغم من نه لم يكن عاجزا عن النقد الفنى[1] ويستدل على ذلك بنقده لقصيدة لمتنبى

« وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه »

وخاصة فى تعليقه على البيت

« سحاب من العقبان يزحف تحتها سحـــــــاب

إذا استسقت سقتها صوارمـــــــه »[2]

هذا النقد للتركيب اللغوى النقدى وفق ثقافة الناقد التأثرى ، هو فى أساسه منتم إلى ما جاء فى وظيفة الناقد الأدبى قديما[3] بل إنه ليعد أساسا

---

(١) انظر نفس المجلة ونفس العدد ص ٦٥ ، ص ٦٦ . ولقد دلل د. محمد مصطفى بدوى على قدرة طه حسين فى مجال « النقد الفنى » حين ملمس فى حديثه عن معلقة « لبيد » بكتابه « حديث الأربعاء » الخيوط الأولى للحديث عن مفهوم الوحدة فى الشعر والذى اتخذها الدكتور بدوى منطلقاً للمناقشة الجدلية الفنية (تماماً كأسلوب طه حسين) للحديث عن مفهوم الوحدة الفنية فى الشعر العربى بكتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » سنة ١٩٦٠ تحت عنوان « الوحدة الفنية للشعر » ثم تلقفها منه زميله وأستاذى الدكتور العشماوى مطبقاً فكرة « الوحدة العضوية على القصيدة العربية » بكتابه « قضايا النقد الأدبى والبلاغة بين القديم والحديث » سنة ١٩٦٧ ، ثم قمت أنا - بتوجيه من أستاذى الدكتور محمد زكى العشماوى - بدراسة للماجستير تحت عنوان « وحدة القصيدة فى الشعر العربى الحديث » سنة ١٩٧٢ .

(٢) انظر نفس المجلة السابقة ونفس العدد ص ٦٥ .

(٣) يقول « طه حسين » فى كتابه « مع المتنبى » ص ١٨٠ « الطبعة القديمة لدار المعارف بمصر » عن شعر المتنبى فى طور اتصاله بسيف الدولة : ... لفظ المتنبى إذن فى هذه السطور جزل ، لا يستطيع المتنبى أن يبلغ به جزالة أجزل مما وصل إليه . ومعناه فخم دقيق مستقيم إلى أقصى ما يستطيع الشاعر أن يبلغ من الفخامة والدقة والاستقامة .

وللمتنبى فى هذا الطور عيوبه اللفظية والمعنوية التى لا تأتيه من تقليد نفسه وذوقه وطبعه ومزاجه الخاص : أدير عقله وشعوره وحسه على هذا النحو ، فأدير تعبيره على النحو نفسه أيضاً » .

(ما وضع تحته خط دليل على وظيفة الناقد عند طه حسين التأثرية اللغوية المتصلة بأسلوب الناقد العربى القديم)

لمنطلقات نقدية فى حقل وظيفة الناقد المعاصر عند كثيرين من ناقدينا متأسين درب طه حسين وعلى رأسهم الدكتور محمد مندور .

ثانيا ـــ الدكتور محمد مندور :

لم تكن الطريق ممهدة أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىء نظرية الأدب فى إطارين رئيسين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومذاهبه المتعددة ، لقد اختار مندور تلمس بدايات الطريق الشاقة محاولا جهده اكتشاف مسارنا الأدبى الخاص موضحا أن وظيفة الناقد تقتضيه استخلاص النظرية العامة فى الأدب من الملامح القديمة لأدب أمته وحضارتها فى اتصالها الوثيق بآداب العالم وحضارته ، لذلك كان كتابه « النقد المنهجى عند العرب » دراسة علمية متذوقة للتراث النقدى فى اللغة العربية ـــ سبقه إليه المرحوم ـــ طه أحمد ابراهيم فى كتابه التقنينى الرائد للنقد العربى « تاريخ النقد الأدبى عند العرب »[1] ، فإذا أضيف إلى النقد المنهجى كتاب مندور الآخر « فى الميزان الجديد » استطعنا أن نستكشف المرحلة الأولى لمفهوم **وظيفة الناقد عنده فى استناده إلى الذوق المدرب على قراءة عيون الأدب الخالدة وما يصاحب هذا الذوق الخبير من معاناة ترتفع إلى مستوى الخلق والابداع** ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب فى نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإن استقصاء الملامح الذاتية والخصائص المفردة لهذا

---

(١) إن لى رأياً فى ذلك قوامه « التأثير والتأثر » ومؤداه أن كتاب « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » تأليف طه أحمد ابراهيم هو التقنين النقدى الرائد لجهد بلاغيى العرب ولقد تمثله ـــ وهذا ما يغلب على الظن ـــ د. مندور مضيفاً إليه تذوقه المدرب الخاص فاستفاض حتى ظهر كتاب « النقد المنهجى عند العرب » وعن مزاج الاثنين « تاريخ النقد » لطه ابراهيم و « النقد المنهجى» لمندور مع قراءة لكتاب الشعر لأرسطو جاءت رسالة د. محمد شكرى عياد للدكتوراه « كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية » . ويطالعنا بعد ذلك كتاب د. إحسان عباس « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » والذى استنار بالكتب السابقة مع إضافته لدراسة بعض المخطوطات والاستفادة من أسلوب من سبقوه فى التناول النقدى التأثرى ، مما حدا بجابر عصفور أن يضع كتابه « الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى » مضيفاً وجهة نظر فلسفية جمالية متداخلة تحاول سبر أغوار منطوقات البلاغة العربية لقسرها على تجميع مفهوم فلسفى للصورة الفنية .

العمل الفنى هو وظيفة الناقد الأدبى .[1]

يقول مندور عن الآمدى فيما يتصل بأسلوبه (أى الآمدى) فى النقد خلال كتابه « الموازنة » :

.فالذى لا شك فيه هو أن الآمدى كان له ذوقه الخاص فى الشعر . . . وإنه لمن العبث أن ندعو النقاد إلى أن يكونوا علماء فيتجردوا عن كل ذوق شخصي ، وذلك لأنه ليس فى الأدب قواعد عامة تستطيع أن نطبقها آليا . . . وإنما هناك ذوق هو أساس كل نقد أدبى ، **وهناك خبرة بالشعر ومعرفة بالأدب وباللغة** نحاول أن نعزز بها أذواقنا ونعللها كلما وجدنا إلى ذلك سبيلا »[2]

فالخبرة بالشعر عند مندور وباللغة هما عدة الناقد فى تشكيل ذوقه المدرب مما يجعل — فى رأى مندور — أمر الصياغة فى الأدب الفنى ليس أمرا شكليا ، فهو « ليس أمر مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو لايضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الابداع الفنى فى صميم حقيقته فى محاولة الأديب خلق قيمة فنية لها أصولها فى نفسه ، ومن هنا تمايز الكتاب بطرق صياغتهم ، وأدق ما يكون ذلك التمايز فى موسيقى كل منهم ، والذى لا شك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكاتب الأصيل العميق هو من تُجِسُّ

---

(١) يقول الدكتور زكى نجيب محمود « عن الذوق والناقد الأدبى » فى كتابه (قشور ولباب) دار الشروق سنة ١٩٨١ ط ٢ ... « هذا التأثر الفريد المتميز ، الذى تنطبع به نفسك استجابة لموقف فريد متميز كذلك هو الذوق ... ص ٧٤ .. وإذا أصررت على أن تكون ناقداً فلا مندوحة لك عن خطوة بعد قراءة « التذوق » خطوة هى وحدها التى تجعلك ناقداً ، وهى أن تسأل نفسك ماذا فى هذه القصيدة من العوامل الموضوعية التى أثارت فى نفسى هذا الشعور أو ذاك ؟ ... ص ٧٧

(٢) انظر « النقد المنهجى عند العرب » - د. محمد مندور ط سنة ١٩٦٥ ، ص ١٤٢ / دار نهضة .. للطبع والنشر / الفجالة / القاهرة .

بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها »[1]

إن الدربة على استكناه موسيقى الشعر من خلال طرق الصياغة هو علامة على تأثرية مندور فى ممارسته وظيفة الناقد ، مما يوحى لنا بوضوح أنه تلميذ وفى ـــ ولكنه متمايز ـــ لطه حسين فى وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعرى ـــ كما سبق أن ذكرنا ـــ وهذا الاهتزاز لجزئيات اللغة فى مسارب العمل الشعرى|هو الذى يشهد بقوة التصوير اللغوى على الايحاء ، ذلك الذى لا يمكن أن يولده أى تعبير مجرد ، بل هو وليد القوة الرمزية التى ترقد تحت العبارة من خلال إدراك الناقد لهذه القوة الرمزية المستسرة فى التركيبية اللغوية التى قال بها عبد القاهر حين تحدث عن النظم[2]

ولكن مندوراً فى نقده يتفاعل تَفَاعُلاً حيا عميقا بين ما حصله من نظريات النقد الأوروبى وبين ثقافته النقدية العربية (كما تمثلت فى النقد المنهجى عند العرب) والتى كان لطه حسين أثره الذى لا ينكر فى ابتعاثها بنفس مندور مما حدا بالأخير أن يفرد جزءا غير يسير فى كتابه فى الميزان الجديد » لنظرية عبد القاهر الجرجانى ، والنظم عند الجرجانى والذوق عند الجرجانى[3]

إلا أن مندوراً ـــ رغم تلمذته النقدية العربية لغويا تأثريا على يدى طه حسين ـــ لم يكن بالمحتذى المقلد دون وضوح شخصيته فى مجال وظيفة الناقد ،

---

(١) انظر « فى الميزان الجديد » / د. محمد مندور ، الطبعة الثانية ص ٩٩ – مطبعة نهضة مصر / القاهرة .

(٢) انظر هنا البحث ص٣٢/٣٣ عند الكلام عن وظيفة الناقد عند عبد القاهر ، ومندور يميل بهواه فى حديث وظيفة الناقد مع الآمدى فى موازنته التأثرية بين الطائيين ويظهر ذلك فى كتابه « فى الميزان الجديد » فى حديثه عن التأثرية التى عمادها الذوق المدرب المعلل ص ١٣١ من الطبعة السابقة .

(٣) انظر « فى الميزان الجديد » ط٢ من ص ١٢٤ إلى ص ١٦١ / مكتبة نهضة مصر ومطبعتها .

بل هو كما سبق أن قلت — متمايز — عن طه حسين ولعل هذا التمايز يبدو فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » حين حديثه عن شعر إبراهيم ناجى نقديا فنراه يعلق على قصيدة ناجى « العودة » وهى من ديوان « وراء الغمام »[1]

... « فهذه القصيدة التى أحسبها من روائع النغم فى الشعر العربى الحديث تقطع بأن الدعوة إلى التجديد كانت قد نضجت واستقام فهمها ، وذلك لأن القصيدة تندرج تحت فن عربى قديم رائع هو فن بكاء الديار . ومع ذلك أى جدة فى هذه القصيدة وأى أصالة ، وأى جمال فى هذا التصوير البيانى الرائع الذى جسم المعنويات أروع تجسيم وأقواه ، فالبلى يبصره الشاعر رأى العيان ، ويداه تنسجان العنكبوت . وهو يسمع أقدام الزمن بل وخطى الوحدة فوق الدرج .

وكل ذلك فضلا عن ذلك الجو الروحى الذى تسبح فيه القصيدة كلها فتنفذ نسماتها إلى النفوس بأسى مشج يبلغ فى قوته رغم رهافته قوة العاصفة التى تثير الوجدان وتحرك أعماق النفس ،

ولكن هذا التجديد المرهف فى التصوير البيانى لم يرق فيما يبدو بعض كبار أدبائنا الذين لم يستطيعوا أن يتحرروا من معاجم اللغة ودلالاتها المتحجرة حتى لنرى طه حسين يأخذ فى مقال له بالجزء الثالث من « حديث الأربعاء » عن ديوان « وراء الغمام » — يأخذ على الشاعر ناجى قوله فى قصيدة « قلب راقصة » (وراء الغمام ص ٣٦)

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقا فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدرى إلى أينا ومشيت حيث تجرنى قدمى

(١) انظر « محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى » الحلقة الثانية ص ٦٠ ، ص ٦١ / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية سنة ١٩٥٧ / القاهرة .

فيزعم أن الشاعر الجيد لا يستقيم له الاستغراق فى الفكر والسأم معا (فالمفكر لا يسأم والسئِمُ لا يفكر لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكّن صاحبه من التفكير ولا يخلى بينه وبينه ، وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضيقا متعبا مغرقا فى السأم والتفكير فخرج لا يدرى إلى أين ، ومضى حيث تجره قدمه .

فانظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعراء ولا تلائم لغة ، فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله متثاقلة مكدودة إن لم يتح لها النشاط وإنما يجر صاحب القدم قدمه إذا خرج فاترا مكدودا لا يقوى على المشى ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغى أن يجرها هو) .

يقول مندور . . . « فهذا النقد الجارى على منطق الفقهاء أبعد ما يكون عن الفهم الدقيق لحقائق النفس البشرية ، ففى زعمه أن السأم لا يجتمع مع التفكير كما أنه أبعد ما يكون عن عبقرية اللغة والفن عندما أخذ على الشاعر قوله : إن قدمه أخذت تجره بدل أن يجرها هو ، فالسأم كما يكون نتيجة لفراغ النفس من كل فكر أو إحساس ، قد يكون أيضا من إطالة التفكير واجتراره ، بل قد يكون منصبا على السأم نفسه كما أن التعبير بالقدم التى تجر صاحبها تعبير رائع دقيق لأنه يوحى بالحالة النفسية التى كانت مسيطرة على الشاعر أكبر الايحا ، فهو لا يسير عن قصد وإرادة وهدف ، بل يتحرك فى شبه آلية ، وعندئذ تجره قدمه لا العكس كما يريد طه حسين بمنطق الفقيه »[1]

إن مندوراً فى نقده هذا كان أبرع وظيفيا ــ ناقداً متذوقا ــ من أستاذه طه حسين فى فهمه للتركيبة اللغوية لدى ابراهيم ناجى شاعرا ، حيث إن فهمه (أى مندور) لايحاءات الاستعارة الجديدة فى « تجرنى قدمى » وما يستتبعها

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٦١

من الشرود الذى أوقعه الموقف بنفس ناجى فجعله أسيرا لما تأمره به قدماه الواهيتان[1] وقد سيطر عليه الذهول ـــ هذا الفهم يشير إلينا أن « مندورا » قد وعى وتمثل ـــ بل وأضاف من تأثريته النقدية ـــ فلسفة عبد القاهر الجرجانى إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل مجموعة من العلاقات و . . . « أن الألفاظ المفردة التى من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يفهم بعضها إلى بعض . . . فالمهم فى اللغة ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التى نقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية . . . »[2]

إن هذا المنهج النقدى اللغوى ـــ والذى تبين لنا لدى الناقد محمد مندور ـــ أول من أشار إلى صلته « بأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوربا لأيامناهذه ألا وهو مذهب العالم السويسرى الثبت « فزدناند دى سوسير » الذى توفى سنة ١٩١٣ . . فى طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوى (فيلولوجى) فى نقد النصوص »[3]

فاللغة هى التى تسيطر على الأدب ، والنحو (لب الفن فى نظرية النظم) هو الذى يسيطر على اللغة ، ووظيفة الناقد هنا هو أن يدرك بذوقه المدرّب خلال المناقشة والتحليل ما تسلل إلى نفسه ـــ تأثريا ـــ من سمات تجعله يميز

---

(١) وهذا موجود بشعر « كامل الشناوى » مثل قوله فى قصيدة « لا تكذبى » ... « ويضيع من قدمى الطريق » حس ذهل لما رأى من أحبها فى موقف « الخيانة الداعرة » مع آخر .

(٢) انظر « دلائل الإعحاز » ص ٢٨٧ ، ص ٢٦ / عبد القاهر الحرحانى .

(٣) « النقد المنهجى عند العرب » نفس الطبعة التى سبق أن أشير إليها ص ٣٢٧ ، وهو فيما يبدو أول خيط فيما سيأتى من حديث عن « البنيويه » التى أرى أن بلاغيى العرب هم أصحابها مهما بدا أنها شكل نقدى معاصر وهو ما سمى « بالنقد الجديد » إلا أنها كما يقول الدكتور شكرى عياد - تناولت ميادين أوسع نطاقاً

(انظر مقالا بعنوان « النقد الأدبى بين العلم والفن » د. شكرى عياد / مجلة الفكر العربى ، يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ العدد ٢٥ ، معهد الإنماء العربى / بيروت ص ٢١٤ ، ص ٢١٥) .

بين الأساليب المختلفة مما يصدق معه قول « لانسون » . . . « لن نعرف قط النبيذ بتحليله تحليلا كيماويا أو بتقرير الخبراء دون أن « تذوقه » بأنفسنا »[1] . ومن قبل « لانسون » قال البحترى ردا على عبيد الله بن طاهر فى تفضيله شعر مسلم على شعر أبى نواس وفقا لما قال به اللغوى يحيى ثعلب ، « يا أمير المؤمنين إن أبا نواس أشعر من مسلم ، ولا علم لثعلب وأضرا به ممن يحيط بالشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه »[2]

وهذا ــ فى عرف مندور ــ هو حال الأمر مع من يتصدى للنقد عارفا بوظيفته من حيث هو فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب مستعينا بضروب من المعارف أهمها حاسة التقاط التركيبة اللغوية فى سياقها الجديد ، ولعل الشعراء هم أكثر الفنانين وعيا بتجربة النقد التأثرى ــ المنضبط بطول دربتهم ــ دون غيرهم[3] ولم يكن الناقد د . محمد مندور يغفل – فى لحظة من لحظات تنظيره النقدى أن يبين من خلال التطبيق على نصوص الشعر العربى ،قيمة التركيبة اللغوية موسيقيا فى بنية القصائد وأثر هذه التركيبة فى توجيه المذاهب الأدبية الوجهة التى تميزها عن بعضها البعض فتجعل هذا كلاسيكيا والآخر رومانسيا والثالث رمزيا وكان أن توصل خلال هذه المرحلة التطبيقية النقدية إلى نظريته فى الشعر المهموس[4]

---

(١) « فى الميزان الجديد » نفس الطبعة السابقة ص ١٣٠ .

(٢) « فى الميزان الجديد » نفس الطبعة السبقة ص ١٣٦ .

(٣) سنرى ذلك عند « إليوت» و « عبد الصبور » و « أدونيس » فى دراساتهم النقدية متمثلة فى « العابة المقدسة » « حياتى فى الشعر » « زمن الشعر والثابت والمتحول » .

(٤) انظر تحليل د. مندور فى كتاب « فى الميزان الجديد » لقصيدة « أخى » التى قالها ميخائيل نعيمة عقب الحرب العالمية الأولى ص ٥٠ إلى ص ٥٥ وكذلك قصيدة « يانفس » « لنسيب عريضة » من ص ٥٥ إلى ص ٦٤ تحت باب « الأدب المهموس » وقد أحد مندور هذه التسمية فيما يبدو عن الشاعر « وردروب » وهو رومانسى حين كان يتحدث عن أخيه (أعنى وردروث) جون بقوله: «silent Poets»

. ففى كتيبه « فن الشعر » يقول عن قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة . . . » والظاهر أن هذه القصيدة الرائعة قد استهوت بوزنها ونغماتها الموسيقية ومضمونها الجماعى ، أفئدة الأجيال التالية من شعرائنا الشبان ، وربما كانت حماستى لها فى مطلع حياتى الأدبية ، ونضالى الحار فى سبيل كل ما سميته عندئذ بالأدب المهموس ، وتفضيلى له على الأدب الخطابى التقليدى ذات أثر فى لفت أنظار شبابنا الشعراء إليها »[1]

وفى حديث مندور عن « الصورة والشكل » يقول :

. . . « أما من ناحية الصورة والتركيب الموسيقى للقصيدة العربية فيخيل إلينا أن هذه القضية لم تدرس بعد فى شعرنا العربى دراسة علمية يجب أن ترتكز على المنهج التاريخى والمنهج المقارن معا ، وذلك لأننا لونظرنا إلى صور الشعر وتركيباته فى الآداب العالمية لوجدنا أنها اتخذت أشكالا متباينة ، فالملحمة الشعرية كانت لها صورتها وتركيبها الموسيقى والمسرحية الشعرية كذلك ، بل إن القصائد الغنائية التى تعنينا هنا قد اتخذت هى الأخرى عدة صور وتراكيب فى الآداب العالمية الكبيرة .

وإذا كنا لا نستطيع استقصاء كل هذه الصور والتراكيب فلا أقل من أن نختار بعضها لنرتكز عليها فى الدراسة المقارنة التى تستطيع وحدها أن تكشف لنا عن صورة القصيدة العربية وتركيبها ، بل وان تعيننا على تفسير هذه الصورة[2] وذلك التركيب

ويقول أيضا . . . « لماذا لم تتنوع الصور والتراكيب الموسيقية فى شعرنا

أنظر كتاب: The/Art/and Craft of Poetry Lawrence J. Zillman P. 31 Collier Books New Yourk 1966.

(١) « فن الشعر »/المكتبة الثقافية (١٢) د. محمد مندور ص ٧٩/وزارة الثقافة والإرشاد القومى / الإقليم الجنوبى / الإدارة العامة للثقافة / نشر دار القلم بالقاهرة .

(٢) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١٠٩

العربى التقليدى كما تنوعت عند الغربيين . . . »

وكذلك يقول . . . « فى الحق إننا لا نستطيع أن نجد تفسيرا لرقابة التركيب الموسيقى للقصيدة العربية التقليدية وتحجر صورتها إلا فى أثر البيئة عليها سواء منها البيئة الطبيعية أو البيئية الاجتماعية . . . »[1]

ويكرر القول . . . « ومن المؤكد أنه لم يكن من قبيل المصادفة تنوع وتغير التركيب الموسيقى للقصيدة العربية ، فى بلاد الأندلس حيث تتنوع مشاهد الطبيعة . . . فنشأ فى الشعر الشعبى أنواع من التراكيب الموسيقية المختلفة[2]

هذا الإلحاح من جانب مندور « حول التركيب الموسيقى للقصيدة عموما فى شتى صورها جعلنا نستشعر أنه يعنى أن « كل كلمة إنما هى جزء فى جملة وأن كل جملة جزء فى فقرة وأن كل فقرة جزء فى موضوع ، وعلى الناقد أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء فى « سياق » العمل الفنى »[3]

فوظيفة الناقد الأدبى عنده وظيفة « تقويمية » تقوم على « الانطباعات الذاتية » وعلى « الحدس » ، ومن ثم فالناقد عند مندور ـــ وهو نفس ما جاء به البنيويون أو الأسلوبيون فيما بعد ـــ يقدم مقاييس يمكن أن تعد موضوعية للعمل الأدبى **لأن لغة الأدب تكشف عن « الطاقات التعبيرية » الكامنة فى اللغة العادية والتى لا تظهر إلا باستخدام « الفنان » لها استخداما متميزا .**

. وهذا نفس ما قال به الإمام عبد القاهر فى نظريته عن النـظم أو كما يقول

(١) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١١٢

(٢) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١١٥

(٣) مجلة فصول / مجلة النقد الأدبى / المجلد الأول / العدد الثانى / يناير ١٩٨١ / مقال بعنوان « علم اللغة والنقد الأدبى » أ. د. عبده الراجحى ص ١١٨

« تشومسكى » (اللغة الخلّاقة) التى يتولّد عنها ما لا نهاية له[1] من الايحاءات فى نفس القارىء أو السامع المدربين .

إن « مندوراً » دائم التذكير ــ ناقداً تأثرياً شمولى الثقافة ــ بأن الوظيفة الأولى للغة ليست نقل المعانى المحددة وإنما هى وسيلة للايحاء كما يقول الرمزيون إذ « إن الأدب عندهم لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء أو على الأصح الايحاء بها »[2].

ففى قصيدته « الوداع » من ديوان « وراء الغمام » لناجى (ص ٥٥) يقول مندور حول هذا البيت :

« وإذا النور نذيرٌ طالعٌ وإذا الفجر مُطِلّ كالحريق

---

(١) أخذ تشومسكى بتقسيم سوسير للغة إلى لغة وكلام ، وأطلق على الظاهرة الأولى تعبير (Competence) وعلى الثانية (Performance) وقد قصد بالتعبير الأول (لغة) تلك القدرة التى تكون لدى كل فرد من أفراد مجتمع معين ، والتى تمكنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة ربما لم يسمعها من قبل ، أى التى تمكنه من تكوين ما يريد من الجمل الجديدة .. ويسمى تشومسكى هذه الملكة « المعرفة اللغوية » ويعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة هى معرفة الفرد بالقواعد الصرفية النحوية التى تربط المفردات بعضها ببعض فى الجملة بالإضافة إلى معرفة مجموعة أخرى من القواعد أطلق عليها اسم القواعد التحويلية (Transformational Rules) تعمل عملها فى البنية الباطنية العميقة من الجملة ، وهى البنية التى تحمل المعانى (أو الإيحاء) فتحولها إلى الشكل الخارجى الذى يعبر عنه بالأصوات ...

(انظر « أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة / د. نايف خرما من ص ١١٥ إلى ص ١٢٠ عالم المعرفة / الكويت / العدد رقم (٩) سبتمبر سنة ١٩٧٨) وقارن هذا الكلام بما قال به عبد القاهر الجرجانى فى « دلائل الإعجاز » حين يقول « فليس النظم إذاً إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ... (انظر : أعلام العرب رقم (٩) عبد القاهر الجرجانى ص ١١١ إلى ص ١١٨ / د. أحمد أحمد بدوى/ المؤسسة المصرية العامة / أغسطس سنة ١٩٦٢ .

(٢) الأدب ومذاهبه/ د. محمد مندور ص ١١٠ ط (٣) / مكتبة نهضة مصر ومطبعتها .

. . . « وبالرغم من جمال هذا الشعر الذى يجمع بين بساطة الاحساس وصفائه وقوة التعبير وأصالته عجبت إذ رأيت السيدة نعمات أحمد فؤاد فى كتابها عن ناجى تعيب قوله : « وإذا الفجر مطل كالحريق » زاعمة أن الفجر لا يمكن أن يشبه الحريق وهو بطبيعته ندى رطب . وهذا أيضا من نقد الفقهاء ، الذين لا يستطيعون النفاذ إلى أسرار الشعر ، فالشاعر هنا لا يتحدث عن الفجر الندى الرطب الذى تعرفه السيدة نعمات ، وإنما يتحدث عن الفجر الذى وضع حدا لليل الجميل الذى كان يضم الشاعر وحبيبته فرأى فى ضوء هذا الفجر حريقا يوشك أن يلتهم لحظات السعادة التى كان ينعم بها فى ظلال الليل ، وهذا التعبير وحده يعدل ديوانا من الشعر التقريرى الدارج » .[1]

هكذا يرى مندور أن وظيفة التشبيه « كالحريق » ليست نقل معنى أو صورة محددة أو بمعنى آخر ليست هذه الوظيفة فى التنبيه الساذج على وجود علاقة بين الفجر الدامى (وهو المشبه) وبين المشبه به (كالحريق) إذ « العلاقة هنا لم تعد فى الشكل الخارجى ، بل فى الواقع النفسى لطرفى التشبيه حتى ولو كان هذان الطرفان ينتميان إلى مجالين مختلفين من مجالات الحواس ، كأن يكون أحدهما من مجال المرئيات ، والآخر، من مجال المشموم مادام كل منهما ينتهى إلى صفحة النفس ويؤثر فيها تأثيرا متشابها هو أساس المجاز ، فالسكون مثلا من مجال السمع وأشعة الشمس من مجال البصر ، ولكن السكون قد يثير اطمئنانا وبهجة فى النفس يشبهان ما يثيره فيها ضوء الشمس ، وعندئذ يحق للشاعر أن يصف هذا السكون بأنه مشمس بجامع وحدة الوقع النفسى دون أن يكون فى عمله هذا خروج على أصول اللغة أو أصول البيان ، وإذن فالرمزية من الناحية اللغوية إنما تستند إلى أصل ثابت فى لغتنا وفى لغات العالم كافة ، بل إلى الأصل الذى أثرت بفضله فى جميع اللغات واكتسبت وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء

(١) « محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى » / د. محمد مندور / الحلقة الثانية ص ٦٢ / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية / القاهرة سنة ١٩٥٥ .

بالوسائل القديمة البالية[1]

لعل هذا المنهج الجرىء الذى يجدد فى وعينا النقدى وظيفة البلاغة العربية هو أثر من ريادة طه حسين[2] ـــ أستاذ مندور ـــ فى مجال تحويل بلاغتنا العربية القديمة من بلاغة جامدة إلى حالات من التذوق الجمالى اللغوى الجامع لشتى الثقافات بما فى هذه الأخيرة من صلات قربى نفسية تضىء السبيل أمام أجيال ممن يبتغون رفد ثقافتهم العربية بثقافات تنبض بواقع نفسى معاصر حتى يمكن أن نخرج برؤية جديدة تتسم بسمات متميزة بين متذوق ومتذوق وناقد وناقد[3] ولسنا هنا ببعيدين عما أراده عبد القاهر فى مفهومه لتذوق البلاغة

(١) أنظر « فن الشعر » – د. محمد مندور ص ٧٠ ، ص ٧١ – سلسلة المكتبة الثقافية الكتاب رقم (١٢) .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » . د. محمد برادة ص ٢٥٠ ط ١ سنة ١٩٧٩ – دار الآداب / بيروت .

(٣) ويعد الدكتور زكى نجيب محمود – فى كتابه « المترجم والمعرب الأمثلة » ص ٤٠ ، ص ٤٢ (فنون الأدب) لتشارلتن ط ٢ سنة ١٩٥٩ – من الذين أسهموا إسهاماً نقدياً فى مجال تذوق البلاغة العربية حين أخذ يعلق على هذ البيت :

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهمُ　　قالوا لأمهمُ بولى على النار

فهو ينحو نحو عبد القاهر فى نظريته ـــ النقدية اللغوية المحبوبة ـــ عن النظم ، بل إنه يعقد صلة بين نقاد العرب والنقاد الأوروبيين المعاصرين فى كتابه (قشور ولباب / دار الشروق سنة ١٩٨١ . ص ٩٨ ، ص ٩٩) حين يقول . . . « فقد رأيت شبهاً شديداً بين « سبنجارن » و « عبد القاهر الجرجانى » كما رأيت شبهاً بين « بلاكمير » و « الآمدى » .

فإن يكن « سبنجارن » قد ألح فى أن تكون عبارة النص الأدبى هى مدار النقد ، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبى قائماً على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ، ولا شىء غير ذلك ، فقد ألح قبله عبد القاهر الجرجانى بتسعة قرون أو نحوها قائلا : « الألفاظ خدم المعانى » وبأن العبرة لا تكون فى الألفاظ مفردة بل فيها مركبة فى عبارات ، لأن اللغة ـــ كما يقول عبد القاهر ـــ « ليست مجموعة ألفاظ بل مجموعة علاقات ، ومهمة الناقد الأدبى هى البحث فى تركيبة العلاقات اللفظية التى يراها أمامه ليحكم بمقتضاها ، فإن قال الناقد : هذه عبارة جميلة ، ثم إذا سألناه : ما أساس جمالها ؟ عرف كيف يجيب لأنه سيشير إلى خصائص فى العلاقة الكائنة بين ألفاظها من حيث الاختيار والتقديم والتأخير والحذف والتصريح وما إلى ذلك .

العربية[1] واستنهاضها من إسار ركود المنطوقات التى قيدتها — من قبله — طويلا طويلا فحولتها إلى هياكل جيدة السبك الظاهرى لغويا بعيدة عن روح المعايشة الإنسانية مما يصدق عليه قول القاضى الجرجانى . . . « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكمال . . . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء . . . وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب . . . »

إن القاضى الجرجانى فى عبارته السالفة يرمى من ورائها — وإن تجنب التصريح — إلى هذا الذى بدأه عبد القاهر — نقدا تطبيقيا تذوقيا لغويا نحويا —

= أما « بلاكمر» و « الآمدى » فكلاهما يضطلع فى النقد بمهمة الجبابرة كلاهما حتى الضمير يقلقه أن يترك بيتاً من الشعر من غير فحص اعتماداً على بيت سواه ، كلاهما ينقد ما أمامه من نصوص ولا يتحزب قبل ذلك سلباً أو إيجاباً ، وإذن فهؤلاء الأربعة ... يقيمون أحكامهم الأدبية على دراسة النص جزءاً جزءاً ، ولذلك ففى مستطاعهم أن يحللوا أذواقهم بما يمكن أن يسمى تحليلا علمياً

وفى كتاب الدكتور زكى نجيب محمود « فى فلسفة النقد » / دار الشروق / الطبعة الأولى سنه ١٩٧٩ ص ١١٣ / يقول :

« لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبى الواحد من كل وجهات النظر التى يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التى يمكنه بلوغ آمادها بادئاً من النص الأدبى الذى بين يديه ، فيبدأ – مثلا – بتحليل بنائه اللغوى كلمة كلمة وعبارة عبارة ، بل أخشى أن أقول حرفاً حرفاً ، فيظن القارىء أنى أمازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما ندعو إليه رجال من أعظم أصحاب النقد المعاصر ، مثل «كلينث بروكس» ، ويقوم بتطبيقه فعلا على بعض الآثار الأدبية » أ.هـ.

وانظر للدكتور زكى نجيب محمود أيضاً كتاب « أفكار ومواقف » / دار الشروق ط ١ سنة ١٩٨٣ تحت عنوان (ميلاد التذوق الفنى) ص٦، ٧ حيث سجّل انطباعاته مقارناً بين تحليل نقدى تذوّقى قام به أستاذ أجنبى لبيت من شعر وردز ورث فى قصيدته المقفاة (انجليزياً) The Daffodils أى « النرجس الأصفر » ، وبين محاضرة تقليدية فى الأدب العربى لمحاضر عربى يقدم على حد قول د. زكى ... « أحجاراً خشنة غلاظاً لا تقوى على هضمها أقوى المعدات » . أ. هـ .

(١) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » د. محمد برادة ص ٢٤٩ ط ١ سنة ١٩٧٩ ، دار الآداب / بيروت .

حيث أثبت الفضيلة الفنية لقول على قول آخر مثل قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » وأنه ــ من خلال ذلك النظم المعجز ــ أكثر شمولا مما لو قيل « واشتعل شيب الرأس » فالمفروض أن الفعل يأتى بعده الفاعل وفق نظام النحو التقليدى « اشتعل شيب » ولكن إيحاء هذا التعبير التقليدى يخرج عليه القرآن فى نظمه المعجز ليوحى بالشمول ناقلا الفاعل ليصبح تمييزا موحيا بسيطرة المشيب على كل الرأس ، وما كان مندور ببعيد عن ذلك حين أخذ يبحث عن وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء بالوسائل القديمة ــ كما سبق أن ذكرنا منذ قليل ــ فليس من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة ، أو أن يستغرق فى التذوق الجمالى البحت لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة ، **بل إن عليه أن يرصد مكان العمل الأدبى من الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء ، وأن يكتشف العناصر المكونة للعمل الأدبى بدءا** من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التى اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضع الناقد يده على عنصر الاختيار الفنى ــ وهو أساس نظرية **المحاكاة** ــ وزاوية التصوير ، أمكن لمن يقرأ هذا العمل أن يحدد اتجاه السهم فى **موقف الفنان الفكرى بأدوات فنية خالصة** ، وذلك أن الأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على اكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحى ، وقد حان الوقت **لأن** نستبدل بها **أدوات قادرة على استيعاب الشكل والمضمون فى وحدة متكاملة** »[1]

هذا التمرد على الأشكال التقليدية بحثا عن مقومات فنية جديدة هو الذى دفع « مندورا » ــ ناقدا تأثريا متجددا ــ إلى الإعجاب[2] بشعر شاعر متجدد متمرد التعبير مثل : أحمد كمال عبد الحليم فى قوله « إلى الشاعر التائه » :

---

(١) انظر مجلة « الطليعة » السنة الخامسة مايو سنة ١٩٦٦ ص ١٤٦ مؤسسة الأهرام / القاهرة .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » د. محمد برادة ص ٢٥٧ .

ـــ ما لعينك تبسمان ، وعيناى تموجان ثورة ووميضا

ـــ ما لقلبى ، وأنت قلبك راض ، يطلب النور والفضاء العريضا

ـــ ما لروحى تكاد تقتل جسمى فتراه العيون جسما مريضا .

ـــ ما لمثلى يرى الليالى سودا ، ويرى مثلك الليالى بيضا .

ـــ ما لشعرى طغى الجنون عليه ، أم ترى أنت لا تراه قريضا .

....

ـــ أنت تخلو إلى النجوم إلى الزهر إلى الطير حينما يتغنى .

ـــ ربّة الخمر باركتك فغنيت هراء ورحت تسأل دنا .

ـــ فى سماء الخيال ضم جناحيك تقع بيننا فتصبح منا .

ـــ دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا .

ـــ إنما الفن دمعة ولهيب ، ليس هذا الخيال والتيه فنا .

....

ـــ قلّب الطرف هل ترى غير جهل وهزال وآهة مكتومة ؟

ـــ وعيون قد أغمضت ونخور أطلقوه فراح يذرى سمومه ؟

ـــ وجيوش من الخداع تمشيها أكف لغاية مرسومة ؟ !

ـــ وأكف هى المنابع للمال أضاعت سنينها محرومة ؟

ـــ دع جمال الخيال وادخل كهوفاً للملايين وارو للكون عنا .

ـــ إنما الفن دمعة ولهيب ، ليس هذا الخيال والتيه فنا .

إن مجموعة الأبيات الأولى تكثر فيها التساؤلات الملتهبة بكلمة « ما » حيث تعترى الشاعر حالة الغيظ من هؤلاء المنعمين لا يحسون جحيم الحياة فهُم فى واد والأشقياء تعاسة فى واد آخر ، يبدو الاسترخاء فى نظرات أعينهم (عينك تبسمان) على حين تتدافع باستمرار أمواج الغيظ فى أعين البائسين أمثال شاعرنا (عيناى تموجان ثورة) أما كلمة (وميضا) فهى بارقة أمل فى نفوس هؤلاء الكادحين على ساعة الخلاص من المتمطين رخاوة نعيم أن تحين . إن الشاعر (أحمد كمال عبد الحليم) يعجب من اختلاف مشاعر كل من هذا المسترخى

نعيما - محلقا فى سماوات الخيال والانطلاق حالما أحلاما لا نهاية لها (يطلب النور والفضاء العريضا) - والآخر الذى طحنته الحياة ونكبته بأمثال « الشاعر التائه » من ذوى الأموال والآمال لا يأبهون لفقراء الحياة الذين انتابت قلوبهم الحسرة والمرارة فلا وقت لديها للاسترخاء الحالم ، وهذا ما يدفع الشاعر إلى التساؤل المتعجب المتلىء حسرة « ما لقلبى » .

بل إن الروح - وهى مصدر انبعاث حيوية الحياة ونبضها فى الانسان - هذه الروح لدى من يعانون الفاقة ليست مصدر حياة إنها تنهش وتنهش فى جسد المعوزين (تقتل جسمى) - ممثلين فى الشاعر - حتى يبدو صاحب هذا الجسد شاحبا متهالكا لما يرى (الليالى السود) بينما ذلك التائه يرى - من منظوره الخاص - (الليالى بيضا) وفى تعبير « الليالى بيضا » صدمة فكرية لنا نحن القراء نستشعرها من الإيحاء الرمزى خلال هذا التعبير الصارم المتمرّد الذى يزعم بأن الليالى يمكن أن تكون « بيضا » ، ناهيك عن الشعر المجنون لأن طغيان الجنون على مثل ذلك الشعر - وهو تعبير شكسبيرى[1] من شأنه أن يدفع - أمام

---

(١) يقول شيكسبير فى مسرحيته « حلم ليلة صيف » :

The lunatic, the lover and the poet are of imagination all compact

ويعلق « جيمس ريفز » على ذلك بأن الشاعر ليس كغيره من الناس لأنه يجمع فى إهابه شخصيات مسانية إلا أنه يتميز عن هذه الشخصيات بطاقة متطورة ذات مقدرة غير معهودة من السيطرة على اللغة .

«He did so by and through his Mastery of Language»

... He is not unlike other men he is like many different men, and separated from them only by an abnormality developed power of speech»

Understanding Poetry انظر)
by : James Reeves p. 44 & 45.

تخيلتنا بأن قائل هذا الشعر لا يأبه بما هو تقليدى من صيغ مألوفة لدى الشعراء بل إن شاعرنا – أحمد كمال عبد الحليم -- لينتقى الكلمات الهادرة الفوّارة موقظا أمثال هذا الذى لا يرى فى مثل كلمات – أحمد كمال عبد الحليم – شعرا لانفلات إيحاءاتها من قيود الرتابة التقليدية – مثلما كان يقصد الرمزيون – إلى واقعية متمردة تضجر « الشاعر التائه » الذى لا يمكنه استساغة هذه الأشعار المتمردة شكلا ومضمونا – فيرميه عبد الحليم مخصصا إياه بالتبلد الشعرى قائلاً « أو ترى أنت لا تراه قريضا ؟ »

إن اختيار د . مندور لهذه القصيدة المعاصرة ذات الإيقاعات المتمردة فى القوافى والعروض والصيغ ممثلة لمذهب ساد يوماً ما فيما يعرف باسم « المذهب الواقعى الاشتراكى » يجعلنا نتلمس فى وضوح أن اللغة فى سياقها الجديد – كما استكشف خيوطها الأولى عبد القاهر فى نظريته – هى إطار تعبيرى – يحمل مضمونها الوجود الروحى الفكرى لشعب هذه اللغة .

والتمرّد على اللغة لا يتم إلا باللغة نفسها ، وتمرّد الشاعر على اللغة من طور التحجر والجمود إلى طور المطاوعة والتطور هو فى الحقيقة رفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة فى قوالب شاحبة من كثرة الاستخدام حتى لتعطلها عن ابتداع قوالب جديدة .

فاللغة العربية – عند الشاعر المتجدد - تطالبه بمواكبة ركض الحياة للتعبير عن مضامينها الجديدة بصيغ جديدة موائمة حتى لا تتخلف أثناء رحلة تعبيرها عن إنسانها المعاصر[1] . ولو لم تكن لدى الشاعر وأصالته لما استطاع – دوما –

(١) يقول الشاعر نزار قبانى : « الشعر هو هذه اللغة ذات السور العالى ، التى تلغى كل لغة سابقة ، وتعيد صياغتها من جديد .

(أنظر « ما هو الشعر ؟ » نزار قبانى ص ٣٣ ط ١ سنة ١٩٨١ / منشورات نزار قبانى / بيروت — لبنان)

الإتيان بصيغة إضافية تمكننا ـ معشر المتذوقين – من رصد تركيبته المتمرّدة أو بعبارة أخرى تركيبته الرافضة للوقار اللغوى المتمرد على المعجم الشعرى المألوف[1] بشرط أن يتوافر للشاعر الذى يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة مَعْلَمٌ أساسى ، هذا المعلم هو **احتواء هذا الشاعر أولا لهذه اللغة القديمة وامتلاك طيعها وآبدها وشاردها واستيعاب نثيرها ونظيمها فى الفكر والفن ، والوقوف المفكر المستأنى على دقائق العلاقات والروابط التى تربط بين مفردات اللغة فى العمل الشعرى على تعاقب أجيال هذا التراث الشعرى المتواتر الفيضان** ، مثل هذا الشاعر هو وحده الذى يمكن أن يكون مؤهّلا لإحداث هذا الانقلاب وتجسيد هذا التحول « فالشعراء – كما نسب حازم القرطاجنى إلى الخليل بن أحمد – أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصْر الممدود ، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ، ويبعدون القريب ، ويُحتَجُّ بهم ولا يُحتَجُّ عليهم ، ويصورون الباطل فى صورة الحق ، والحق فى صورة الباطل »[2]

إن مندورا يلقى عبئا هائلا على وظيفة الناقد كما يخيل إلينا خلال ما عرضنا إذ هو يعنى **أن بصيرة الناقد الشاملة – عليها أن تستبين تطور فن الشاعر خلال تداوله للغة وأساليب صياغتها المتعددة المتجددة خلال مسيرته الفنية الشاقة**

---

(١) انظر فى ذلك التمرد كتاب « ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر » ــ د . محمد أحمد العزب ــ سلسلة إقرأ العدد (٤٤٢) من ص ١٢٤ إلى ص ١٣٤ ، وانظر كذلك كتاب « ينابيع الرؤيا » لجبرا ابراهيم جبرا ص ١٢٨ ط ١ سنة ١٩٧٩ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت . وانظر كذلك د . زكى نجيب محمود كتاب « مع الشعراء » فى حديثه عن لغة أدونيس الشعرية ص ٨٧ / دار الشروق ط ١ سنة ١٩٧٨ .

(٢) منهاج البلغاء ١٤٣ ــ ١٤٤ ، وانظر العقد ــ ٥ / ٣٥٤ ، والصاحبى ٢٧٥ .

حتى يستحصد[1] – لأن الشعر صعب طويل سُلّمه كما يقول الحطيئة – ومن خلال هذه المتابعة المسترشدة بذوق الناقد المثقف يمكن أن تتكون له (أى للناقد) شخصيته الفريدة والتى هى عماد توحّد رؤيته الفنية متضافرة عناصرها – القديمة والحديثة[2] متضافرة قدراتها لتبرز ما فى العمل الفنى من عناصر – معظمها راجع إلى الحنكة فى استعمال اللغة – تساعد على تشكيل ذلك العمل كائناً عضوياً حياً .

وهنا يبدو لنا أن «مندورا» كان له موقف خاص من أمكان تحقق الوحدة العضوية فى الشعر الغنائى وحتمية وجودها فى العمل المسرحى مما يذكرنا بتأثره بأستاذه طه حسين حين تحدث عن الوحدة المعنوية فى معلقة لبيد بكتابه « حديث الأربعاء » من ناحية ومما يجعل اتصاله وشيجا من جهة أخرى بما جاء فى بداية

---

(١) انظر مثال ذلك فى حديث مندور عن الشاعر « أحمد زكى أبى شادى » فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » الحلقة الثانية ص ٣٣ حين يعرض لرأى أبى شادى فى غزارة شعره التى منعته من تحكيك هذا الشعر قائلا : « وباستطاعة المجادل أن يلجأ إلى شعر أبى شادى نفسه ليجد الكثير من عيوب الصياغة الناتجة عن هذا الرأى الفريد — يقصد كلام أبى شادى عن غزارة شعره التى جعلته لا يهتم بغربلته — مثل النثرية حيناً ، والغموض والعجز عن الإبانة حيناً آخر ، ثم الحشو وهبوط أواخر الكثير من الأبيات هبوطاً ينطبق عليه ما يسميه نقاد الغرب بذيل السمكة عند ما ترى البيت ينتهى بعبارة لا تضيف جديداً للصورة أو المعنى بل ويسهل حذفها إن لم يحسن لولا ضرورة الوزن والقافية . وكل ذلك فضلا عن ابتذال الكثير من المعانى والصور وقرب منالها . . . »

وقارن هذا الذى جاء عن د . أبى شادى فى نقد مندور له بما قاله نفس الناقد عن الشاعر مطران خليل مطران فى كتابه عنه بنفس الجزء الأول (الحلقة الأولى) من الكتاب المذكور لتعرف أن وظيفة الناقد تلك المتابعة الدءوب لإنتاج الشعراء حتى يستبين له من خلال هذا الاستقراء – وهو ما فعله بلغاء العرب القدامى ودلنا عليه طه حسين معاصراً – مذهب هذا الشاعر فى تناوله للتركيبة الفنية لشعره باعتماد الناقد على حاسته التذوقية المدرّبة المثقفة .

(٢) انظر العمود الفقرى لمشروع التنظير النقدى عند د . مندور فى ص٢٥٥ من كتاب « محمد مندور وتنظير النقد العربى » ط ١ سنة ١٩٧٩ دار الآداب / بيروت .

بحثا من كلام عن وحدة العمل الفنى عند أرسطو فى نظريته عن المحاكاة[١]، وانتهاء إلى فهم حازم القرطاجنى لهذه الوحدة .

يقول مندور فى كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » . . . « والواقع أن « وحدة القصيدة » لها قصة طويلة فى أدبنا العربى قديمه وحديثه ، كما أن مفهومها ظل غامضا لزمن طويل[٢] . . . إذ نلاحظ أنه قد قصد بها أحيانا كثيرة فى نقدنا الحديث إلى « وحدة الغرض » وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا كانت عند ظهورها التلقائى قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض — إذ كان الشاعر يقول القصيدة أوالمقطوعة لساعته فى الأمر الذى يشغله — فإن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح ، وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا فى القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة ، وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك وبخاصة فى قصائد المديح ، وإن يكن كثير من القصائد الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض على نحو ما نشاهد مثلا فى غزليات العذريين بل الغزل الحسى أيضا عند جميل والمجنون ، وابن ذريح وكثيّر وعمر بن أبى ربيعة وكثير غيرهم .

ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقى يتابع الأقدمين فى مدائحه فنراه مثلا يستهل إحدى مطولاته فى مدح الخديوى بقوله :

— خدعوها بقولهم حسناء   والغوانى يغرهن الثناء

---

(١) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » د . محمد برادة ص ٢٥٠ ، ص ٢٥١ .

(٢) وهذا نفس ما أشار إليه الدكتور محمد مصطفى بدوى فيما بعد فى دراسته عن « الوحدة الفنية فى الشعر » بكتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » الذى صدر عام ١٩٦١ عن الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية ، و لايخفى أن الدكتور مصطفى بدوى كان من تلاميذ مندور بكلية الآداب جامعة الإسكندرية فى الأربعينيات .

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه « الوحدة العضوية ، أى بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ، ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تُتَصَوَّرُ هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه »[1]

هذا التعليق النقدى عن تطور مفهوم وحدة القصيدة كما عرضها الدكتور مندور يشير إلى حقيقة استمسك بها — خلال وظيفته ناقدا — ألا وهى **الثقافة المستقرئة الشاملة فى تذوق ومقارنة كى تستبين للناقد وجهة نظر خاصة متجددة من خلال تراث أمته الأدبى موصولا بالحاضر المتطور** مما ترك كبير أثر فيمن تابعوا مندورا — من تلاميذه أو غيرهم — **نقاد شعراء أو شعراء نقادا** ، أو لد كبير خصومة ممن عاصرهم مندور الذين تعرضوا لنقد شعراء مشهورين كالأستاذ العقاد الذى أخذ على شوقى عدم تحقق الوحدة العضوية فى قصائده فواجهه مندور معلقا على رأيه السابق هذا بأسلوب جرىء أقرب إلى الجدل — لعل هذه الجرأة قد استلهمها مندور عن أستاذه طه حسين من ناحية ، وفرضتها عليه دراسته للآداب الأوروبية وتخصصه فى الحقوق من جهة أخرى — قائلا فى تساؤل :

---

(١) انظر كتاب « النقد والنقاد والمعاصرون » د . محمد مندور ص ١١٢ ، ص ١١٣ الطبعة الأولى / مكتبة نهضة مصر . ولعل القصيدة التى قد سبق عرضها هنا بالصفحات السابقة من هذا البحث للشاعر أحمد كمال عبد الحليم متحققة فيها تلك الواقعية ومن أبرز هؤلاء الشعراء الواقعيين عندنا فى مصر « صلاح عبد الصبور » وله عدة قصائد يطبق عليها ما قال به مندور ، ثم إنه يعد من الشعراء النقاد تلكم الطائفة التى تتلمذ كثيرون منها على يد مندور من ناحية أو على يد الشيخ أمين الخولى من ناحية أخرى (صلاح عبد الصبور — كما قال لى هو شخصياً سنة ١٩٨١ — من تلاميذ الخولى) .

. . . « هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس فى أى شعر غنائى ينتظم مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف ؟ »[1]

ثم يمضى مدللا على أن إعادة ترتيب أبيات قصيدة لأى شاعر ليس مقياسا عادلا لإثبات انتفاء تحقق الوحدة العضوية لدى أى شاعر غنائى ذلك أن — أحد طلاب مندور نفسه — قد استطاع أن يعيد للعقاد ترتيب أبيات لعدد من قصائده حتى تتحقق فيها الوحدة العضوية تماما كما حاولها العقاد نفسه فى شعر شوقى[2]

غير أن مندورا يحاول التخفيف مما يسميه « تعسفا » فى النقد لدى العقاد نافيا « التفكك » وانعدام الوحدة العضوية عن شعر العقاد — على نقيض ما وصم العقاد شعر شوقى — مقررا . . .

. . . « إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فى فنون الأدب الموضوعى كفن المسرحية ، وفن القصة والأقصوصة . وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها إلا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى الذى تبنى القصيدة فيه على قصة قصيرة أو دراما سريعة ، وأما الشعر الغنائى الخالص ، أى شعر الوجدان — فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديما أو تأخيرا فى نسق أبياتها »[3]

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٥ .

(٢) انظر « النقد والنقاد المعاصرون » د . محمد مندور ص ١١٤ ، ص ١١٥ ، وكما فعل عبد الحى دياب فى كتابه « شاعرية العقاد فى الميزان » ، وانظر « ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى » د . سامى منير ص ٣٦٠ / الهيئة العامة للكتاب ط سنة ١٩٧٩

(٣) النقد والنقاد المعاصرون / د . مندور ص ١١٨

فقصيدة الشعر ـــ وَفْقَ رأى مندور هذا السابق ـــ لا يمكن أن تخضع إلا لمنطق الشعور ، ذلك أن الرؤية الفنية عند الشاعر ، تطلق العنان للعاطفة التى تحرك الخيال فتجعله يفعل فعله ـــ بتجميع ما يمكن من مواقف تدور حول موضوع واحد[1] ـــ فى إخراج العمل الفنى وقد توحّد عضويا .

إلا أن مندورا لم يحدد تحديدا قاطعا ما المقصود بالوحدة العضوية فهو يكتفى بالدوران حول أنها إنما تتحقق فى القصائد القصصية أو الدراماتيكية ـــ كحالها عند مطران[2] فى بعض قصائده ـــ كما أنه لم يحدد أيضا ما المقصود بالخيال ـــ الذى هو عماد قيام تماسك أعصاب الوحدة العضوية ـــ وربما كان ما وقعنا عليه خلال كتبه النقدية خاصاً بمفهومه عن الخيال هو ما أسماه ـــ عند عبد الرحمن شكرى ـــ **بالاستبطان الذاتى** حين يقول :

. . . « **الاستبطان الذاتى ليس إذن عاجزا عن اكتشاف حقائق النفس البشرية وخفاياها** ، بل لعله من أهم منابع تلك المعرفة ، **فإن الانسان بفضله يعمل فى نفسه ويضعها تحت مراقبة العقل الدائم** ـــ ولكن خطر هذا المنهج يصيب أصحابه أنفسهم ، وبخاصة إذا كانوا من الأدباء والشعراء المتوقدى الاحساس الصارمى الضمائر . . . إذ يحيلون ذواتهم إلى موضوعات للدرس تكاد تكون منفصلة عن حياتهم الخاصة وسلوكهم فى تلك الحياة .

وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلا ؛ فقد انتهى به التأمل فى نفسه واستبطان ذاته حداً جاوز ما رأيناه فى بعض الشخصيات الروائية ذاتها ،

---

(١) انظر رأى مندور فى ذلك مطبقاً على قصيدة « جواد حسنى » التى كتبتها زوجته ملك عبد العزيز فى كتاب « فن الشعر » صفحات ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ .

(٢) انظر « الشعر المصرى بعد شوقى » الحلقة الأولى ص ١٥ .

مثل شخصية هاملت التى حللناها فى كتابنا « نماذج بشرية » وأوضحنا كيف أن شيكسبير جعل من تفكير هملت وكثرة تأمله فى نفسه معولا حطّم إرادته ، وشلّه عن العمل الذى كرّس حياته له ، وهو الانتقام لأبيه كما أن كثرة التأمل والاستبطان الذاتى لا يشلان الارادة فحسب ، بل وكثيرا ما ينتهيان إلى نفث الفوضى فى عمل العقل ذاته ، وإصابته بالعجز عن البت فى الأمور بأحكام حاسمة ، كما أنهما كثيرا ما يؤديان إلى استفحال المشاعر وزيادة سطوتها ، سواء أكانت تلك المشاعر سارة أم مؤلمة ، **وذلك لأن التأمل والاستبطان يشبهان عملية الاجترار لتلك المشاعر والأحاسيس**»[1]

ثم يقول مستكملا فعل هذا الاستبطان الذاتى فى توليد الصور الشعرية عند شكرى قائلا . . . « وعن هذا التأمل ، وذلك الاستبطان نبعت تلك الظواهر الفريدة التى تراها فى شعر عبد الرحمن شكرى وتلك الرؤى الشاذة التى نلمحها فى لوحاته مثل لوحة « البعث » التى سبق أن تحدثنا عنها ، ومثل قصيدته عن المجرم ، وحديثه إلى المجهول فى الجزء الخامس من ديوانه »[2]

.

فكأن تلك الظاهرة والتى يسميها مندور « بالاستبطان الذاتى » هى البديل عن « الخيال » إذ هى ، أى الاستنبطان الذاتى تعمل على تقوية تأمل الذات الشاعرة مجترة للمشاعر والأحاسيس عاملة على خلق الرؤى الشاذة التى — فى رأينا — هى عماد ما يأتى به الشاعر شكرى من صور فنية تعمل على تجديد تصورنا لمفهوم اعتدنا عليه كمفهوم « يوم البعث » الذى يرى فيه شكرى — من خلال استبطانه الذاتى — رؤية معاصرة لعصره — الذى يسطو فيه الساطون على فكره (فكر شكرى) — وسط هذا الحشد ليوم الحشر والكل مشغول بأمر تجميع أعضاء جسده وأهم ما فى هذه الأعضاء هو رأس الانسان مختزن فكره ،

---

(١) انظر « الشعر المصرى بعد شوقى » الحلقة الأولى ص ٧٣ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٧٤ .

وهنا يبدو رأى شكرى فيمن يستلبونه فكره وهو يصارعهم فيما يشبه اليأس

. . . ورب غاصب، رأس ليس صاحبه   وصاحب الرأس يبكيه ويختصم[1]

وقولى « رؤية معاصرة لعصرة » ليس فيه مبالغة ، بل إنها رؤية معاصرة ممتدة حتى عصرنا ، إذ عنها أخذ صلاح عبد الصبور ــ شاعرنا الحلاجى المثقف المقهور ــ قوله فى أواسط الستّينيّات بمصر :

ــ هذا زمن الحق الضائع
ــ لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ــ ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ــ ورءوس الحيوانات على جثث الناس
ــ فتحسس رأسك
ــ فتحسس رأسك[2]

ورغم تناول مندور ــ ناقدا تطبيقيا ــ لمعظم ما يلزم الناقد فى وظيفته إلا أن القضية التى تحسب لمندور ــ رائدا للنقاد المعاصرين فى تبيان وظيفة الناقد ــ هى رأيه فى اللغة وكيفية استخدام الشاعر لها استخداما مجازيا حيث يقول :

. . . « وإذا كان المجاز من أكبر السبل التى تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير ، وكان المجاز ونقل اللفظ إلى مجال من مجالات الحسّ أو الإدراك إلى مجال

---

(١) انظر « مختارات من الشعر العربى الحديث » د . محمد مصطفى بدوى ص ٥٩ / مطبعة جامعة اكسفورد بالاشتراك مع دار النهار للنشر / بيروت سنة ١٩٦٩ .

(٢) انظر « ملامح [illegible] القصيدة فى الشعر العربى » د . سامى منير ص ٦١٣ ــ ص ٦١٤ .

آخر لوجود علاقة أو شبه بين المجالين ، فكيف يمكن أن نحرم اللغة من هذه السبيل وأن ندعو إلى تجميدها ؟ والتعبيرات التي يأخذها دعاة المحافظة اللغوية على شعرنا الحديث منذ جماعة أبوللو حتى اليوم لا تخرج عن كونها مجازات وإن تغير فيها أساس النقل من مجال إلى مجال .

فالعرب القدماء كانوا يرحبون بالمجاز كوسيلة من وسائل البيان بشرط أن يتم النقل من مجال إلى آخر على أساس التشابه الذى كانوا يسمونه « الجامع فى كل » ثم حدث فى الآداب الغربية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أن ظهر مذهب أدبى جديد هو مذهب الرمزية الذى امتدّ إلى وسائل التعبير اللغوى ، وقد أجمل الشاعر الفرنسى بودلير الأساس القصى للتعبير الرمزى فى بيت شعر له قال فيه :

« إن الألوان والأصوات والعطور تتجاوب »[1] وهو يقصد بذلك أن لونا من

---

(١) يترجم الدكتور « ياسين الأيوبى » قصيدة « تراسل الحواس » لبودلير بكتابه « مذهب الأدب » معالم وانعكاسات (الجزء الثانى — الرمزية) ص ٩٥ على الصورة التالية :

. . ... « الطبيعة معبدٌ قائم ، حيث الدعائم الحية ،
تتسرب منها كلمات غامضة
يجتازها الإنسان خلال غابات من الرموز
التى ترمقه بعيون أنيسة
مثل الأصداء الطويلة التى تذوب من بعيد
فى دهليز مظلم ووَحدة عميقة
واسعة كالليل وكالضياء
تتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات
بعض العطور نديّة كأجساد الأطفال
عذبة المزامير ، خضراء كالمروج
وبعضها الآخر فاسد ، غنىّ ، مهيمن
لها امتداد الأشياء اللانهائية
كالعنبر والمسك واللبان والبخور
التى تُغنّى ارتحالات الفكر والحواس »

الألوان قد يحدث في النفس البشرية أثرا يتفق مع الأثر الذى يحدثه صوت معين أو عطر معيّن وهذا هو معنى التجاوب بين هذه المعطيات الحسية المختلفة . ومادامت اللغة فى أصلها مجرد رموز تثير فى نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين ، ومادام **الهدف النهائى من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس** . فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذى يريد أن يستنفد كل ما فى نفسه وينقله كاملا إلى أنفس الغير أن ينقل ألفاظا من مجال حسّ معيّن إلى مجال آخر إذا كان فى هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسى إلى الغير ، وبذلك دعا الرمزيون إلى استخدام صفات وألفاظ من عالم حسّ إلى غيره ، ولذلك رأيناهم ينقلون صفات من مجال المرئيات إلى مجال المحسوسات أو من مجال الشمّ إلى مجال البصر وهكذا ــ **ومن الواضح أن مثل هذا النقل أو التبادل فى الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه ، وهذا الهدف هو نقل الأثر النفسى من الشاعر أو الأديب إلى القراء** »[1]

وهكذا شغلت قضية استخدام اللغة مجازيا (أى فنيا) د. محمد مندور وهذه القضية ــ القديمة المتجددة ــ هى محك الكشف عن استمرارية ما قال به القدماء (يونانيون وعرب بلاغيون) فى تبيان **وظيفة الناقد الأدبى من حيث وعيه المستمر بحياة اللفظة الأدبية خلال السياقات المتباينة مراعيا ما أضافته العصور إليها بثقافاتها المختلفة من طاقات لا نهاية لها** يصدق معها قول حازم الذى بدأنا به بحثنا من حيث انقضاء العمر فى الكشف عن وسائل الإبانة تذوقيا

---

(١) « الشعر المصرى بعد شوقى » / د . مندور / الحلقة الثالثة ص ٢١ ، ص ٢٢ ومعنى نقل الأثر النفسى هو أن الرمزيين كانوا فى أدبهم منعطفين تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها فى تعبير إيحائى مثير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ويعتمد على الواقع الصوتى للألفاظ ، وتمزيق النسيج التركيبى المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة . وإثارة القوى الشاعرة

انظر « مذاهب الأدب ــ معالم وانعكاسات » جـ ٢ « الرمزية » للدكتور « ياسين الأيوبى ص ٨٣ مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / ط ١ سنة ١٩٨٢)

عن جماليات الاستخدام البلاغي لها من ناحية ويصدقها أيضا ما قال به مؤرخو النقد المعاصرون الأوروبيون من أمثال ستانلي هايمن فى كتابه « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة إذ يرى فيها أشدّ مشكلة تهيمن على وظيفة الناقد المثالى الذى يحار فى ذلك الخضمّ من أساليب الكشف عن سمات الجمال للاستخدام اللغوى بينما تنقضى أعمار هؤلاء الباحثين عن سر تمنّع تلك المحجبة التى تأبى إلا أن تكشف القليل القليل عن مفاتنها المستترة التى تضنيهم ، وما برحت كَعَاباً تحتاج فى مداعب فتى متذوّق جسور يزوّد بطاقات ثقافية جديدة وهكذا دواليك .

وتقتضينا طبيعة البحث ـــ الذى يرصد مثل هذا التطور لمفهوم التذوّق البلاغى ـــ أن نتوقف عندما أتى به مندور فى فهمه لوظيفة الناقد الأدبى مما يعد خطوطا أساسية لمن جاءوا بعده ناسجين على منوالها متناولين بعضها بحذافيره معدلين فى بعضها الآخر وفق ما اقتضته طبيعة استحصادهم فى ثقافات عصرهم المتباينة المتسارعة المتلاحقة مرتبطين بما قال به الأولون خاصة أرسطو ومن بعده الجرجانى عبد القاهر والقرطاجنى حازم .

ويمكن إيجاز جهود الدكتور مندور فى فهمه لوظيفة الناقد الأدبى ـــ متذوّقا بلاغيّا لغويّا ـــ تحت النقاط الآتية

١) وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعرى مستنداً إلى ذوق مدرب[١] على قراءة عيون الأدب الخالدة مع ما يصاحب هذا الذوق الخبير من معاناة تكاد أن ترتفع إلى مستوى الخلق والابداع .

(٢) التنبه ـــ خلال التأمل النقدى التذوق ـــ إلى ماستحدثه قدامى النقاد من أساليب للتذوق اللغوى بلاغيا ـــ واعين بريادة هؤلاء البلغاء ـــ فى مضمار

التناول التذوقى لدلالة اللغة ، وصلة ما وضعوه بأحدث ما وصل إليه علم اللغة الحديث (الألسنية) فى أوروبا حين أشار مندور إلى مذهب العالم السويسرى فرديناند دى سوسير داعيا إلى استخدام مذهبه كأساس لمنهج (فيلولوجى) يعتمد عليه فى نقد النصوص بمعنى أن اللغة هى التى تسيطر على الأدب بينما النحو هو الذى يسيطر على اللغة(٢)

---

١٠) يعرف « دى سوسور » اللغة « كتنظيم من الإشارات المغايرة أو المفارقة ، ويتضمن هذا التعريف مفاهيم التالية :

١ ــ المفهوم الأول : ضمن هذا التعريف ، هو مفهوم اللغة كتنظيم ، أى أن اللغة هى كلٌ منظم من عناصر ، لا يمكن دراسته إلا من حيث كونه يعمل كمجموعة ، وتقوم دلالة العناصر فقط حين تجمع العلاقات فيما بينها .

٢ ــ المفهوم الثانى : هو مفهوم الإشارة أو عنصر التنظيم اللغوى المتكون من دالٍ ومدلول ، وتستمد الإشارة قيمتها الدلالية من التنظيم الذى تجمع بينها ، ويركز « دى سوسير » فى هذا المجال ، على أن الإشارة طبيعتها اصطلاحية وخطية .

٣ ــ المفهوم الثالث : والأخير هو التغاير ، وهو مفهوم عملى يقترن بأسلوب البحث اللغوى ، إذ على أساسه ، يمكننا فصل الوحدة اللغوية من خلال السياق الكلامى ، فالعنصر الكلامى يتميز من خلال تغايره عن بقية العناصر وتعارضه معها ، يمكننا القول من هذا المنظار ، إن العنصر اللغوى ترابطى بمعنى أنه يتعلق بالعناصر اللغوية الأخرى وتندرج بنيته ضمن التنظيم ككل . . .

وتبدو اللغة ، من حيث نظامها الداخلى كتنظيم مستقل من الإشارات وهى تندرج مع تنظيمات أخرى تقوم أيضاً على إشارات معينة ضمن ما سمى بالدراسة ، السيميولوجية فالألسنية كما يراها « دى سوسير » هى جزء من علم السيميولوجيا الذى يتناول بالبحث دراسة التنظيمات القائمة على الإشارات . . .

وقد رسم « دى سوسور » الصورة التى تظهر العلاقة بين اللغة والكلام ، على نحو لا يمكن التفريق بينهما ، حين شبه اللغة والكلام بوجهى الورقة اللذين لا يمكن الفصل بينهما .

(انظر « الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادىء والأعلام ، تأليف د . ميشال زكريا / من ص ٢٢٨ / إلى ص ٢٣١ / طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط ٢ سنة ١٩٨٣ / بيروت)

(٣) الالحاح على نقد التركيبة اللغوية من حيث إحداثها نوعا معينا من الموسيقى فى بنية القصيدة بوجهة الناقد[1] إلى التفرقة بين ما هو جهورى وبين ما هو مهموس من الشعر .

(٤) الجرأة فى محاولة جعل التذوق البلاغى منطلقا يعمل على **تحويل منطوقات البلاغة القديمة إلى حالات من الوعى الجمالى اللغوى جامع لشتى الثقافات** حتى يمكن فتح باب الاجتهاد التذوقى النابض بواقع نفسىّ معاصر يستطاع به إثراء تلك المنطوقات الجافة البلاغية برؤى جديدة تتسم بسمات بارزة تفرق بين متذوق ومتذوق وناقد وناقد .

(٥) رصد مكان العمل الأدبى من الحركة الأدبية والحركة الانسانية على السواء مع اكتشاف الناقد للعناصر المكوّنة لكل عمل أدبى ، الكامنة فى كيفية استخدام الفنان لأدواته الفنية التى تجعل من عمله الأدبى موقفا فنيا متميزًا[2] ولن يكون ذلك إلا بتمرد هذا الفنان على الأشكال التقليدية بحثا عن مقومات فنية جديدة من خلال خروجه على الوقار اللغوى السائد مبتدعا قوالب لغوية جديدة عمادها المجاز الذى هو فى حقيقته رمز يثير فى نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات (أى اللغة الانفعالية التى قال بها ريتشاردز) تعمل على نقل التجربة الفنية إلينا فى صدق .

---

(١) وهو ما يسميه إليوت « الخيال السمعى » إذ تستمع بأذن الخيال إيقاعات بعينها تنقلك إلى أجواء تشكلت فى ذهن الشاعر ، وإذا تركت هذه الصور لتترسب فى ذهن القارىء من دون أن يسأل عن علاقاتها المنطقية ، وحلقات ارتباطها ، فإنها فى النهاية تحدث التأثير المطلوب ، (انظر « الأرض اليباب » د . عبد الواحد لؤلؤة ص ٣١ ، ص ٣٢ وقد أورد هو هذا المرجع الإنجليزى الذى استقى عنه مفهوم الخيال السمعى عند إليوت والمرجع هو: George Williamson, Areader's Guide To T. S. Eliot (London 1955) p. 41

(٢) انظر « دراسات ضد الواقعية فى الأدب العربى » محيى الدين صبحى ص ٢٢ ط ١ سنة ١٩٨٠ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

(٦) استحضار بصيرة الناقد باستقراء ما أضافته الثقافات المختلفة من حيوات إلى العمل الفنى حتى يمكن ـــ مع تطاول الزمن بصقل خبرة الناقد ـــ أن تستبين له وجهة نظر خاصة به متجَدِّدة من خلال وعيه بتراث أمته الأدبى موصولا بالحاضر المتطوِّر .

(٧) تماسك الشكل الفنى عضويا مع بيان أثر الاستبطان الذاتى (الذى هو فى حقيقته القوة التى يولِّدها الخيال) فى إمكان تماسك هذا العمل الفنى شكلا ومضمونا .

وما توصل إليه مندور فى كل ما سبق لا يكاد يخرج عن الإطار الذى رسمه لنا هذا البحث فى جانبه الأول ـــ الباحث عن عناصر وظيفة الناقد التقليدى ـــ من حيث إن ما توصل إليه مندور يتحقق فيه الكثير مما سبقت الاشارة إليه من مثل :

(١) وعى الناقد بالتراث الشعرى وحسن تذوقه لغويا .

(٢) متابعة الناقد للألفاظ فى وضعها المجازى (النظم والصياغة) .

(٣) ملاحقة بنيويّة الجمل من حيث رصد رمزيّة التركيبة اللغوية أو سيميولوجيا القصيدة حتى يمكن كشف فاعلية النظام اللغوى الخاص بكل شاعر بحيث يستطيع خيال الناقد المدرب الوصول إلى ما وراء الشكل الفنى الظاهرى[1] إلى ما

---

(١) وهذا ما يؤكده « تشومسكى » وهو أن البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة فى الكلام ، هى ، إلى حد كبير أساسية لتفهمه ولإعطائه التفسير الدلالى ، ومما لا شك فيه أن هذه البنية هى ضمنية وتتمثل فى ذهن المتكلم ـــ المستمع ـــ فهى حقيقة عقلية قائمة يعكسها التتابع الكلامى المنطوق الذى يكون البنية السطحية . من هنا ، ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية ؛ أى أنها تحدد التفسير الدلالى للجمل ، فى حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة ، وتحدد التفسير الصوتى للجمل .

(انظر « الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادىء والأعلام) د . ميشال زكريا ص ٢٦٨ ط ٢ سنة ١٩٨٣ / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت .

يبغى الفنان الإيحاء به .

(٤) استكشاف الناقد ما يمكن أن يطلق عليه فى كل عمل فنى بالمعادل الفنى مجسّما فى صوت الكلمة الشعرّية وانسجام هذا الصوت مع الصورة .

ولو ضممنا كل ما أحدثه مندور فى مجال النقد جاعلا من أعماله مصابيح كاشفة يزداد ضوؤها يوما بعد يوم فى لا وعية السالكين درب النقد الصعب ــ ذى السلم المتعدد الدرجات اللانهائى ــ لتكشف لنا أنه كان قريبا ــ إلى حد التطابق ــ فى وظيفته ناقدا مما جاء عن الناقد المثالى ذى المنابع المتعددة فى رفده لأساليب نقده والتى منها على سبيل المثال :

« (١) الاهتمام بالقيم الشعرية والشكليّة التى قد يجدها فى بعض النقد التفسيرى » .

« (٢) الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن » .

« (٣) الانتماء بالادب المعاصر إلى الموروث » .

« (٤) الاهتمام بالجو الثقافى العام حول الأديب » .

« (٥) إيجاد عناقد الصور متخذا منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام »

« (٦) البحث والاهتمام باللغة والألفاظ ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى » .

« (٧) الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير مع العناية بالعمل الرمزى والشكل الدرامى وطريقة الاستبطان والكشف » .

« (٨) التنبيه الحادب على كل اتجاه فكرىّ جديد وعلى كل فنان ناشيء » .

« (٩) التركيز على البناء الشعرى » . .

« (١٠) بالجملة أن يكون هذا الناقد أرسطو طاليسيا محدثا يستقرىء من الآثار الشعرية أحكاما ، وسيكون كولردجيا محدثا يستنتج ما يريد من الأفكار الفلسفية »[1]

(١) انظر « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » حـ ٢ / ستانلى هايمن ــ ترجمة د . إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم صفحات ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ / دار الثقافة / بيروت سنة ١٩٦٠ .

ثالثا : اتباع مندور (النقاد الشعراء ـــ الشعراء النقاد)

أ ـــ النقاد الشعراء :

لقد ترك مندور ـــ فى حقل النقد المتجدد ـــ تراثا من الدراسات[1] والأبحاث تحول ما فيها إلى سلوك نقدى أثّر فى كثير من تلاميذه والذين قد عكف بعضهم على الدراسات الجامعية متخذا سمت أستاذه عاملا بالجامعة فى حقل الدراسات النقدية كالأستاذين الدكتور محمد مصطفى بدوى ، والدكتور محمد زكى العشماوى واللذين تأثرا حظ مندور فى تبنى قضايا نقدية كان قد طرحها كقضية وحدة القصيدة وقضية الخيال وأثرهما فى إبداع العمل الفنى ، وطائفة ثانية تتلمذت على مندور من خلال كتبه ودراساته وندواته ومجالسه المختلفة وخصهم برعايته منذ شبوا فى صناعة الشعر كالشاعر الناقد صلاح عبد الصبور فى مصر ، وغير هؤلاء ممن استمسكوا من بعيد بخط مندور وكانوا ذوى جرأة أقرب إلى التمرد فى نتاجهم الشعرى ـــ لغويا ـــ ودراساتهم النقدية أساتذة بجامعات غير مصرية كالشاعر الناقد أدونيس (على أحمد سعيد)

وكان محكّ انتقائى لهؤلاء جميعا فى مجال دراستى هذه ، هو أننى قد استقرأت ما كتبوه شعرا وما أداروه من دراسات نقدية فوجدت أنهم قد أصابتهم حرفة القلق النقدى بحثا عن جماليات التركيبة اللغوية فى جرأة استمدوها من أستاذهم مندور ومضىء شعلة التأثرية النقدية[2] لجل تراثنا العربى ـــ شعرا على وجه الخصوص ـــ الأستاذ الدكتور طه حسين فتكونت لديهم ملامح إضافية نرى

---

(١) انظر كتاب « محمد مندور وتنظير النقد العربى » للدكتور محمد براده حيث أثبت الباحث مؤلفات ومقالات الدكتور ـــ محمد مندور بالصفحات ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ وهى تصل إلى أربعة وثلاثين .

(٢) انظر « طه حسين وقضية الشعر » تأليف مجموعة من الباحثين خاصة بحث الدكتور : ابراهيم عبد رحمن محمد ، بعنوان « حياة المتنبى وشعره » ص ١٠٠ .

لزاما علينا الوقوف عليها فى ميدان وظيفة الناقد ، ولا يفوتنى التنويه بأنهم جميعا قد صهرتهم التجربة الشعرية[1] فدفعوا ـــ على حد قول البحترى ـــ إلى مضايق الشعر ، وعرفوا أن دربه صعب طويل سلّمه .

ولذلك يمكن أن يطلق عليهم النقاد الشعراء ، وعموما فإنّ منهم مـن غلبت عليه صناعة النقد كالأستاذين الدكتور محمد مصطفى بدوى والدكتور محمد زكى العشماوى والآخرين كالأستاذ صلاح عبد الصبور والأستاذ الدكتور (أدونيس) قد شدهما الشعر بنسيجه الحريرى الأبدى ، ولكن أيا ما كان الأمر نُقّاداً ـــ غلبت عليهم الحرفة التذوقية البلاغية ـــ أم شعراء ـــ شدتهم عرائس الخيال ـــ فهما « كشقى المقص ، أيهما أقطع من صاحبه .[2]

وفيما يختص بالأستاذين الدكتور بدوى والدكتور العشماوى ، فإن إيمانهما ومضيهما فى حقل الدراسات النقدية الجامعية لأكبر مؤشر على أمانتهما ـــ تلميذين ـــ لما بدأه مندور من حيث البحث والدرس والكتابة والاستمرارية آخذين بيد الكثيرين ممن يجدون نبض الحياة لا يكتمل إلا بنبض شاعرية الكلمة مطورين لآراء أستاذهم مندور فى مجال وظيفة الناقد الأدبى .

والدكتور محمد مصطفى بدوى يلفت النظر النقدى إليه ، بما كتبه من دراسات نقدية إما مترجمة أو مؤلفة بالعربية أو باللغة الانجليزية مما يعد فى صميمه امتدادا لخط مندور النقدي **فى البحث المتذوق العلمى وراء جماليات الصياغة اللغوية الشعرية المتجددة مع استقراء نقدى جديد لقضايا سبق أن تناولها من**

---

(1) للدكتور محمد مصطفى بدوى ديوانا شعر مطبوعين أحدهما يدعى « رسائل من لندن » والآخر يدعى « أطلال » أما الدكتور محمد زكى العشماوى فبعض قصائده الشعرية قد ألحقها تحت عنوان « ملحق » بكتابه « الأدب وقيم الحياة المعاصرة » الصادر عن الدار القومية للطباعة والنشر عام ١٩٦٦ من ص ٢٢١ إلى ص ٢٤١ وهى ذات طابع رومانسى تقليدى ومعاصر ويرجع تاريخ قولها إلى عام ١٩٤٣ ممتدا إلى عام ١٩٦٢

(2) « فى الأدب والنقد » ـــ د . محمد مندور .

قبله أساتذة له كالدكتور طه حسين والدكتور مندور حول **مفهوم وحدة الشعر أو الوحدة العضوية القصيدة** وتوقفا فيها عند حد معين من الفهم النقدى المحتاج إلى شيء من الاستكمال الذى تفرضه **تيارات الثقافات المتكاثفة المتسارعة الرافدة** لمثل من كان فى قلق مندور شراهة ثقافية مصفاة كالدكتور بدوى الذى درس النقد الانجليزى وخاصة كل نقد يمكن أن يكون قد أتيح له الوصول إليه عن الشاعر الانجليزى رجل المسرح « وليم شيكسبير » وتخير شاعرا ناقدا فيلسوفا هو « كولردج » فى أطروحته للدكتوراة تحت اسم « كولردج ناقد شيكسبير » وهى باللغة الانجليزية ، ثم وضع لنا كتابه الهام فى مسار خط الوظيفة الايجابية للناقد الأدبى وهو كتاب « كولردج » باللغة العربية .

وما يهمنا هنا فى هذا الكتاب هو ما جاء به عن نظرية الخيال التى يقول الدكتور بدوى عنها إنها « من أهم النظريات النقدية التى ظهرت فى ميدان النقد الأدبى لا فى انجلترا فحسب وإنما فى أوروبا أيضا »[١]

وهو — أى كولردج — « يقسم الخيال إلى أولى ضرورى للمعرفة الانسانية عامة وإلى خيال ثانوى يختص به بعض الشعراء . . . والذى يحدث فى الخيال الشعرى هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجى ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته[٢] . وفى أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له »[٣]

---

(١) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٦١ .

(٢) يقول د . محمد مندور معلقاً على نص « العودة » إلى القرية للشاعر المهشرى :
« والذى لا شك فيه أن هذا الجو الرهيب الذى يصفه الشاعر ، ليس جو القرية ، وإنما هو جو نفس الشاعر وقد خلعه على القرية وأضاف إليه الكثير من خياله حتى اختلط الخيال بالحقيقة ولكن فى غير تنافر »
(انظر الشعر المصرى بعد شوقى ، حلقة ٣ ص ١٤) .

(٣) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٨٥ .

فالخيال الشعرى ـــ أو ما يطلق عليه كولردج ـــ الخيال الثانوى « هو صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه ، إنه يذيب ويلاشى ويُحطِّم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى »[1]

. . . « فالشعر الخيالى الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجى أو للموضوع الذى يتحدث عنه . **إذ لابد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد** »[2]

فالشاعر يصهر هذه المتناقضات ـــ التى يقع عليها حسه ـــ يصهرها نافخا فيها من حياته هو مايعطيها معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها ، ويجب على الناقد إذن أن يكون « معيار الصورة الشعرية وحيويتها عنده ـــ حين يمارس وظيفته النقدية ـــ هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر هذه الروح التى تشيع فى ألفاظ القصيدة وفى صورها عاطفة سائدة محولة هذه الكثرة من الدقائق الصغيرة المتباينة إلى حدة »[3]

بمعنى أن كل سطر يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها حتى ليستطيع الناقد – ذو البصيرة الخبيرةِ دربةً نقدية – أن يحس بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل الفنى كله حاملة رؤيته للوجود[4] .

---

(١) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٨٧ .

(٢) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٩٠ .

(٣) انظر نفس المرجع السابق ص ٩٠ .

(٤) انظر نفس المرجع السابق ص ٩٣ .

ويمضى الدكتور ـــ بدوى ـــ رائدا تطبيقيا فى شاعرية ـــ كى يدلل على صدق نظرية كولردج فى الخيال الثانوى الذى عنه تتشكّل وحدة العمل الفنى ، وذلك خلال كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » بتناول عدة قطع شعرية أبرزها قصيدة « الصباح الجديد » لأبى القاسم الشابى التى يقول عنها . . . « . . . نستطيع أن نقول إن النغم إن هو إلا تعبير عن حركة الانفعالات فى نفس الشاعر وهو والألفاظ معا عبارة عن الشكل الذى تتبلور فيه التجربة . وفى حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة جزءا مكونا لمعناها . . . ونغم قصيدة الشابى الذى ينساب فى أطرافها جميعا والذى يمثله أصدق تمثيل مطلعها :

ـــ اسكنى ياجراح	واسكتى ياشجون
ـــ مات عهد النواح	وزمان الجنون
ـــ وأطل الصباح	من وراء القرون

. ليس مطلقا نغم الانتصار الجهورى الممتلىء بالحياة ، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع همسه الأذن »[1]

هكذا يتأثر الدكتور بدوى خطى أستاذه مندور فى فهمه لوظيفة الناقد حين الحديث عن الهمس فى الشعر[2] من جهة ومن جهة أخرى ساعة إنصاته إلى نغم القصيدة ، واعتباره جزءا مكونا لمعنى القصيدة ، وأخيرا حين يرى أن الألفاظ إن هى إلا تعبير عن حركة الانفعالات فى نفس الشاعر[3] محللا كل لفظة وكل صورة

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » د . محمد مصطفى بدوى ط ٢ ص ص ٣٨ إلى ص ٤٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » د . محمد برادة ص ٢٤٢ ط ١ سنة ١٩٧٩ دار الآداب / بيروت .

(٣) وهذا نفس ما يقوله الناقد الإنجليزى آى إيه ريتشاردز عن اللغة . فاللغة فى صميمها مجرد أدوات أو رموز تشير إلى أشياء فى الواقع الخارجى ومع ذلك فإن ثمة وظيفة أخرى تضاف إلى هذه اللغة حسب عملها ==

فى سياق القصيدة متذوقا لها تذوقا تحكمه نظرة نقدية إضافية جديدة — لم يسبق لأستاذه مندور أن توصل إليها — استوحاها من نقد كولردج لشيكسبير —[1] فى مفهومه لوحدة القصيدة عضويا ، وذلك حين يقول :

. . . « إن فى القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذى يصبغ جميع عناصرها بلون واحد والذى ينساب فى أطرافها جميعا كما تنساب العصارة الخضراء التى تغذى الشجرة جذرا وساقا ، أغصانا وأوراقا ، ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التى تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعا كما ترتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق ، فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقة غير منفصلة عن الوظيفة

—وظيفة انفعالية . والفرق بين الوظيفتين أن الاستعمال الرمزى للغة هو تسجيل للإشارات أو تقرير للقضايا بينما نجد أن الاستعمال الانفعالى يقصد به التعبير عن الإحساسات والمشاعر والعواطف (انظر : الا بعنوان « فى فلسفة الفن » د . لويس عوض — صحيفة الأهرام القاهرية بتاريخ الجمعة ٢٠ / ١ / ١٩٦٠) وهو نفس ما قال به الإمام عبد القاهر عن نظريته فى النظم بكتابه « دلائل الإعجاز »
وهو نفس ما تردد عند مندور حين تحدث عن الاستخدام الحقيقى للكلمة واختلافه عن الاستخدام المجازى مما نلمحه يتردد كثيراً فى كتبه النقدية « فى الأدب والنقد » ويعيده خلال نقده التطبيقى للنصوص المختارة بكتابة « الشعر المصرى بعد شوقى » .

(١) قال « كولردج » — « من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية — كالكائنات العضوية الحية . . . . إن الأعمال الفنية تنمو كالنباتات الحية متمثلة عناصر متباينة فى كيانها الخاص . وهى تتشكل من الداخل ، لا بفعل ضغوط أو قوالب خارجية ، والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (بنفخ بعضها الحياة فى بعض)

(انظر مجلة « فصول »/المجلد الأول/العدد الثالث/أبريل سنة ١٩٨١/ص ١٩٦ مقال بعنوان « المدخل الأنطولوجى » تأليف : و . ك . ويمزات / ترجمة : ماهر شفيق فريد)

« وقد أكد كولردج أن العمل الأدبى عامة ، والقصيدة خاصة ، يبدأ كـ « بذرة » فى الخيال الإبداعى للشاعر ، ثم تنمو هذه البذرة عن غير وعى منه بتتبعها بعناصر مختلفة خارجة عن نفسها . وينتج عن ذلك أن العمل الأدبى يكون أشبه بنبات نما من بذرة منه بشكل تكون من صب قواعد نقدية فى قالب معين ، وقد استند النقاد المعاصرون وخاصة فى أمريكا إلى هذا المفهوم فى تقريرهم أن المهمة الأولى للنقد ، يجب أن توجه إلى وحدة الأثر الأدبى ، فأجزاؤه ومكوناته لا يمكن بحثها منفردة لأنها مرتبطة بعضها ببعض فيما يسمى بالشكل العضوى » (انظر « معجم مصطلحات الأدب » د . مجدى وهبة ص ٣٧٢ / مكتبة لبنان / بيروت سنة ١٩٧٤) .

التى يقوم بأدائها عنصر آخر بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة فى اتجاه واحد وتؤدى إلى غاية واحدة هى الأثر الكلى الموحد الذى تولده القصيدة فى نفس القارئ . ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، لكل تعبير مجازى وتشبيه واستعارة فى القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التى تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا »[1]

فمصطفى بدوى يرى أن هناك عمارة واحدة تنتظم الألفاظ والصور والإيقاعات وتخرج العمل الفنى مرتبطا كل جزء فيه بالجزء الآخر بفعل قوة الصهر التى يولدها فن الشاعر فيجمع بين المتناقضات فى ربقة واحدة — كما سبق أن قال عبد القاهر — يتشكل بها العمل الفنى كائنا عضويا حيا ، بينما مندور لا يرى إمكان تحقق ذلك فى الشعر الغنائى ، ويعتبر — وفق نظرية أرسطو فى المحاكاة بالنسبة للمسرحية — أن الوحدة العضوية لا يمكن تحققها إلا فى الشعر الذى تتولد العضوية فيه من كونه عملا موضوعيا كالقصة أو المسرحية حيث الحركة الدرامية تكـون أكثر مواتاة فى ضم أجزاء العمل ضما عضويا .

ويخيل إلى أن ما جعل الدكتور بدوى يتجه فى نقده هذه الوجهة — التى يمكن أن تكون تطورا لوجهة نظر مندور — كونه شاعرا أحس لذع التجربة الشعرية من ناحية وتعمق من ناحية أخرى أسرار عملية الابداع الفنى تطبيقا معمليا — كما جاءت عند ريتشاردز فى كتابه الذى ترجمه له بدوى تحت عنوان « مبادىء النقد الأدبى » — وفلسفيا كما قرأها عند كولردج الشاعر الناقد الفيلسوف الذى فصّل القول فى الخيال والذى تأثر به ريتشاردز فى آرائه النقدية مما يبدو فى تعريفه لسر تماسك التجربة الشعرية حيث يرى . . . « أن التجارب

---

(1) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧

التى تتسم بدرجة عالية من اليقظة هى التى يمكن بعثها أكثر من غيرها ، وأن درجة يقظة المرد فى اللحظة التى يحاول بعث التجربة فيها هى بلا شك عامل لا يقل أهمية . . . فسر قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو إلى حد ما فى أن هذه التجارب أثناء معاناته لها تتسم بقدر من النظام أكثر من العادى ويرجع ذلك إلى كون الشاعر **يتميز بقسط غير عادى من اليقظة فتنشأ فى ذهنه علاقات، لا تظهر فى ذهن الرجل العادى** الذى يتصف بالجمود والذى لا تتداخل دوافعه بحرية »[1]

وهذه اليقظة التى يتحدث عنها ريتشاردز هى **الإرادة الواعية لدى الشاعر ضابطا لما يتزاحم عليه فى لا واعيته أثناء التجربة**، فعبد الرحمن شكرى — على سبيل المثال — فى قصيدته « حلم بالبعث » تتزاحم على لا واعبته الشعرية مواقف الناس حين يطلب منهم أن يهبوا أحياء بعد موتهم حتى يبعثوا ليوم الحساب على ما قدموه فى الدنيا ، عبد الرحمن شكرى فى تذكره لما يحدث فى هذا الموقف لا يتميز خياله الأولى عن خيال أى إنسان بدرى الكثير عن المعلومات الدينية التى استقاها من ثقافته الأولى عما سوف يحدث فى هذا اليوم ، إلا أن الخيال الثانوى أو خيال الشاعر ، أو ما يسميه ريتشاردز بالتجارب التى تتسم بقدر كبير من اليقظة هى التى تجعل عبد الرحمن شكرى يرتب تجربته على هذه الصورة الأقصوصية التى تبلغ ذروتها حين يبحث كل ميت عن بقايا جسده المتحللة بعد وفاته — ويركز عبد الرحمن على هذا الموقف لكى يصل — بفعل اليقظة عند ريتشاردز إلى ما يقلقه من عصره ، وهو المفرط الحساسية (كما يقول دكتور مصطفى بدوى عنه فى كتابه الانجليزى : (Actitical introduction to Modern Arabic Poetty) (ص ٩٢) فيقول :

وربَّ غاصبِ رأسٍ ليسَ صاحبَه ... وصاحبُ الرَّأسِ يبكِيهِ ويختَصِمُ

(١) مبادىء النقد الأدبى — أى . إيه . ريتشاردز ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، ومراجعة د . لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ص ٢٤٣ ، الطبعة الأولى .

فكل ماسبق من مشاهد نفخ الملائكة فى الأبواق إلى هبوب الناس ململمين أشلاء رفاتهم حتى يجمعوا ما يمكن أن يستوى بشرا سويا ، كل ذلك يريد أن يوجهه عبد الرحمن شكرى إلى حقيقة يبغى الإيحاء بها وهى أن الناس لا بفتأ يسطو بعضهم على بعض حتى فى يوم الآخرة ، لا يستنكف الواحد منهم أن يسرق رأس زميله (أى فكره) وهذا الزميل صاحب الرأس الأصلى يبكى السطو على رأسه .

ولا يفوتنا أن اليقظة من الشاعر (عبد الرحمن شكرى) هى التى دفعته إلى تصوير نفسه مُدَّعياً النوم — أو التناوم — حين استحث الملائكة على أن يقوم استعدادا للحساب فقال : .

رقدت مستشعرا نوما لأوهمهم أنى عن البعث بى نوم وبى صمم
فأعجلونى وقالوا : قم فلا كسل ينجى من البعث ، إن الله محتكم

وهكذا الفنان دائما يعمل تحت تلك المقولة : « الوعى وأنت على مشارف اللاوعى » ، « فالفنان يتمتع بهوية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التى يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر[1] » ولا شك أن تلك العملية الابداعية لا تتم إلا بقدر كبير من اليقظة التى يقودها الخيال الثانوى الذى يدفع الشاعر إلى وضع هذه المواقف وضعا تنتظم به مشاعر المتلقى فى الطريق التى يريدها الفنان — من خلال إيحاءاته — أن تتوجه ناحيتها . **ألا يبرز فى هذه العملية الفنية لمقدرة الخيال ظل « نظرية النظم » لعبد القاهر** كما سبق أن بدأنا بحثنا ؟ ثم **أليست أية قصيدة هى فى جملتها ألفاظ منغومة تحكمها إرادة فنان يعرف أصول صنعته الشعرية متمثلة فى مادتها الخام الأولى ألا وهى اللغة ؟**

---

(١) انظر « إعداد الممثل » تأليف قسطنطين ستانسلافسكى — ترجمة د . محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى أحمد ومراجعة درينى خشبة ص ٧٠ ط ١ سلسلة الألف كتاب العدد رقم (٣٠٧) .

إن الناقد ذا الحس الشاعرى البصير ــ والمتبع لهذه اليقظة عند المبدع ــ لابد له عند الدكتور مصطفى بدوى من أن يلحظ . . . « أن سيطرة الشاعر على ألفاظه هى بالضبط سيطرته على تجربته بما فيها من أفكار »[1]

. . . « ذلك أن ألفاظ القصيدة الجيدة والتجربة الشعرية هما مظهران لنفس الشئ فبالألفاظ يبدأ الشاعر والقارىء ، وإلى الألفاظ ينتهى الشاعر والقارىء أيضا . ولقد صدق الشاعر الفرنسى « ما لارميه » حين قال : إن الشاعر يكتب الألفاظ وليس بالأفكار[2] أو المعانى ولا يستطيع أن يتحصل على تلك الحِرْفيّة إلا من يدرك العلاقة الضرورية بين اللغة الشعرية وبين الحياة الشعورية للإنسان »[3] فالدكتور مصطفى بدوى ــ تبعا لأستاذه مندور ــ يرى وجوب تمتع الناقد بحساسية خاصة[4] تجاه الكلمات فى القصيدة ، هذه

---

(1) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ سنة ١٩٧٩ / د . محمد مصطفى بدوى ص ٦٠ .

(2) وهو ما يعرف ــ فى اتجاهات النقد فى القرن العشرين ــ بالاتجاه اللغوى ، ولقد تعامل هذا الاتجاه ــ بشكل جدى مع مقولة « مالارميه » التى تقول : بأن « الشاعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات » إلا أنه على المرء أن يميز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة ففى روسيا ــ أثناء الحرب العالمية الأولى ــ أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » والتى أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية ــ أول كل شىء ــ بمشكلة اللغة الشعرية وفهموها على أنها لغة خاصة تتميز بـ « تشويه » متعمد للغة العادية ، عن طريق الالتزام بـ « انتهاك منظم » ضدها . لقد درسوا ــ بصفة أساسية ــ الطبقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة والقافية وإيقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا ــ بشكل مكثف ــ مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولا ثم على يد اللغويين الروسيين من أمثال تروبتسكوى
(انظر « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٣٥ مقال بعنوان « اتجاهات النقد فى القرن العشرين / تأليف / رينيه ويليك ، ترجمة إبراهيم حمادة) .

(3) نفس المرجع السابق ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

(4) هذه الحساسية الخاصة يسميها بندتوكروتشه بـ « الوجدان المرشد ، أو القائد » وهو جوهر « الحدس » (انظر « فصول » المجلد الأول/العدد الثالث/أبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٣٧ مقال بعنوان « اتجاهات النقد فى القرن العشرين » / تأليف رينيه ويليك/ ترجمة ابراهيم حمادة)

وانظر كذلك مفهوم « الحدس » كتاب « فلسفة الفن » تأليف بندتوكروتشه ترجمة سامى الدروبى ص ٥٩ ط ١ سنة ٤٧ / دار الفكر العربى بالقاهرة

الحساسية هى التى تجعله (أى الناقد) يعثر على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر من خلال كلمات هذا الأخير التى تعادل انفعاله ، فالشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة نائيا بنفسه عن الكلام العادى بالصوت والأوزان وكل حيل التصوير لأن لغة الشعر هى لغة داخل اللغة ، لغة مشكلة تماما . لهذا فإن الشاعر الكبير — كما يراه دكتور بدوى — هو الذى يبدأ بتحطيم الشكل والعلاقات والتراكيب التى فرضها المجتمع على اللغة ، ثم يبنى شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة حية لأنها تنبع مباشرة من تجربته الحية ورؤيته المباشرة تلك الرؤية التى تحول حدثا ما وقع فى نقطة من الزمن إلى موقف ذى دلالة إنسانية ، وتتصل به عن طريق تأمل الشاعر ، إلى اللازمن[1]

. ولو أردنا استكشاف ما يقصده د . بدوى فيما بين أيدينا من شعر للدلالة على الرؤية الجديدة التى تتحول — بفعل براعة الشاعر فى الاستخدام اللغوى المسور — بنقطة من الزمن إلى اللازمن لأمكن تبين ذلك فى قصيدة « إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء »[2] للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور حيث يقول :

١ — تمليناك ، حين أهل فوق الشاشة البيضاء

وجهك يلثم العلما

٢ — وترفعه يداك ،

لكى يحلق فى مدار الشمس ،

---

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » — د . مصطفى بدوى ط ٢ ص ٥٢ ، ص ٦٤

(٢) هذه القصيدة كان لى شرف تدريسها لطلبة الثانوية العامة سنة ١٩٧٥ بالمدرسة العاصية الثانوية بالإسكندرية ونشرت بعد ذلك بديوان . « الإبحار فى الذاكرة » لعبد الصبور الذى صدر سنة ١٩٧٩ عن مطابع الوطن العربى من ص ؟ إلى ص ٦ ؛ وتحليلها على هذه الصورة نابع منى وفقا للموقف النقدى الذى دعانى إلى إنشاء تحليلها على ما هى عليه تدليل لنقطة من الزمن فى تحولها على يد الشاعر إلى دلالة إنسانية .

حر الوجه مقتحما
وكان الوجه متبسما

٣ ــ ولكن كان هذا الوجه يظهر ، ثم يستخفى

٤ ــ ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين

٥ ــ ولم تعلن لنا الشاشة نعتا لك أو اسما

٦ ـ ـ لكن ، كيف كان اسم هنالك يحتويك ؟
وأنت في لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير
معنى النور ، معنى القدرة الأسمى

١ ــ إن عبد الصبور يخاطب هذا الجندى الذى أشرقت بوجهه شاشة التلفاز وهو يقبل علم مصر فى حنان فيقول : « تمليناك » أى تأملتك الأمة طويلا ــ حين أشرق وجهه بالانتصار ــ شوقا إلى هذه اللحظة مركزة آمالها فيك ، ولذلك استخدم الشاعر هنا ضمير « نا » للمتكلمين جامعا فى هذا الضمير كل عواطف الأمة ، وتطلعاتها إلى مستقبل أسعد ، ثم استخدم بعد ذلك فى نفس الكلمة ضمير « الكاف » حتى يعبر عن حضور هذا الجندى ، وكأنه حى أمامنا على صفحة التلفاز ، وكأنه معروف لدينا ، لأن الشعب كان يعيش على أمل أن يرى تلك الصحوة . فما كاد يفاجأ بها حتى لكأنه قد تعرف على شخص طالما كان يراوده فى خياله مدة سبع سنوات ، ولو قال الشاعر هنا (تمليناه) لكان ضمير الغائب (الهاء) فيه شيء من التنكير ، ولكنه أراد أن يقول رغم غيابه فى أرض المعركة فهو حاضر بأعماله البطولية أمامنا الآن (حين) والحين هو اللحظة ، واللحظة هنا هى الزمن المحدود ، وهذا يعبر عن شدة شوقنا إلى أن نراه طويلا فى مثل هذا الموقف ، ولكن رؤيتنا له موقوته بتلك اللحظات التى يعرض أمامنا فيها وجه الجندى المصرى البطل (أهل) أى ببصيص الضوء الذى يشع من الهلال وسط ظلام دامس . فكأن عبد الصبور يريد أن يقول :

إنك أيها البطل قد بعثت إلينا شعاعا ينير سماء حياتنا المظلمة ، والتى استمر ظلامها سبع سنوات . وإذا جمعنا كلمة (تمليناك) مع كلمة (أهل) لتبين شدة شوقنا — وسط الظلمات المخيمة حولنا — إلى ما ينير حياتنا ، فما كاد هذا البصيص المتجسم فى كلمة (أهل) يظهر لنا حتى تسمرت عيوننا على هذا الهادى الذى فاجأنا بما لم نكن نتوقعه خلال سنواتنا العجاف فوق الشاشة البيضاء وقد ظهر وجهه « يلثم العلما » (فوق) توحى هذه الكلمة بأن ذلك البطل — نظرا لشدة اشتياقنا إلى موقفه البطولى الذى كنا نتمناه طويلا — فقد خيل إلينا أنه يصعد فى صورة مجسمة فوق صفحة التلفاز يكاد يبرز أمامنا فى صورة حية(الشاشة البيضاء) ربما كان الشاعر يريد أن يوحى باللحظات السعيدة التى استشعرناها ساعة ظهور هذا الجندى فهى لحظات بيضاء (يلثم) هذا الفعل يوحى بالحنان والشوق والمحبة لهذا العلم المصرى الذى انتظر حبيبه وصاحبه ذلكم الجندى المصرى — انتظره طويلا ليرفعه فوق هذا المكان من سيناء

(العلما) لقد جعل الشاعر هذه الكلمة معرفة « بأل » لأن علمنا معروف وجعل فى نهايتها القافية المطلقة التى ترتفع فى نطقها إلى أعلى حتى يصور المكانة السامية التى يرجوها الشعب — ومنهم هذا الجندى — لعلم بلاده ففيها إيحاء بالرفعة

٢ — وترفعه يداك لكى يحلق فى مدار الشمس
حر الوجه مقتحما
وكان الوجه مبتسما

إن هذا العلم المصرى قد ارتفعت به أيها الجندى تحاول تثبيته فى أعلى مكان يمكن أن تصل إليه يداك من أرض سيناء ، ولو كان هذا المكان قريبا من مدار

الفلك الذى تتحرك فيه الكواكب حول الشمس ، ويظل هذا العلم فى انتصار وابتعاث لنا بالسرور وأنت تزيل كل ما أمامه من عقبات ، ومع خفقات هذا العلم ، واستمرار اقتحامه لكل العقبات ، فإن وجهك أيها البطل يبدو فى صورة الواثق بنفسه المستهين بالخطوب حين تبتسم

وعبد الصبور يقول (ترفعه) دلالة منه على أن هذا العلم شيء عظيم جدا ، كما تدل الكلمة على أن الجندى المصرى ، قد تكلف مشقة كبيرة فى سبيل الوصول بذلك العلم إلى تلك القمة المرتفعة ، وأما كلمة (يداك) فتوضح أن هذا الجندى المصرى قد قام بمجهود شاق فى تلك المعركة حتى يتمكن من وضع العلم فى صورته التى رأيناه عليها فوق صفحة التلفاز البيضاء (يحلق فى مدار الشمس) هذه التركيبة اللغوية توحى بما قدمه الجندى المصرى من أجل أن يرتفع شأن هذا العلم ليطير ذكره سموا فى الآفاق بل إنه لمبعث دفء وحياة لدورته فى مكان هذا الكوكب البارز مصدر الحياة فكأنه قد بعث الأمل فى النفوس حيا ساخنا شأنه كشأن الشمس رفعة ودورانا وتطوافا بالآفاق .

(مقتحما) إن صوت هذه الكلمة يوحى بما عاناه الجندى المصرى وما بذله من مجهود شاق بحيث إن موسيقاها الخارجية الناتجة عن مقاطعها (مُقْ) (تَ) (حِمَا) تؤدى إلى صعوبة فى اجتياز كل مقطع إلى المقطع الذى يليه تماما كما اعترضت العقبات طريق الجندى المصرى فجاهد فى اجتيازها

(وكان الوجه مبتسما) إن الارتياح بعد كابوس المذلة سبع سنوات وبعد اجتهاد شاق فى أعمال بطولية أدت إلى العبور كل ذلك يؤدى إلى وثوق بالنفس وإشراق بالنصر .

٣ ــ ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفى

إن عبد الصبور يربطنا هنا بصورة الجندى المصرى خلال المعارك أمامنا فوق صفحة التلفاز فهو أثناء انطلاقه إلى المعركة كان وجهه يبدو ظاهرا فى بعض الأحايين ، ثم هو يحاول الاختفاء مرة أخرى حتى يموه على العدو وعلى ذلك فهذا السطر الشعرى إيحاء بحركة الجندى المصرى الماهرة خلال المعركة ، فالظهور ثم الاستخفاء يعبر عن إرادة ذكية كان عليها الجندى أثناء عمليات الاقتحام ، وفى هذا دليل على معرفة الجندى المصرى بفنون الحرب التى حاول العدو أن يسلبه إياها خلال دعاياتهالطويلة طوال السنوات السبع العجاف .

٤ ــ ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين

الشاعر لم يتركز بصره على ما أمامه فى صفحةالتلفاز إلا على صورة الابتسامة التى أثمرت، فى نفوس الناس أملا ، وكذلك على العينين اللتين كانتا يتمثل فيهما الإصرار والاستهانة بالعقبات ، وهذا التركيز على الابتسامة والعينين من شأنه ألا ينسينا أننا أمام جهاز التلفاز

ثم فى كلمة (ألمح) ما يوحى بالرؤية السريعة لما يشد انتباه الإنسان إذ أن نلاحق أحداث العبور وسرعتها التى تمت بها يجعل ما يمر أمام المشاهد يبدو وكأنه لمحات تجمع فيها ما راود هوى كل مصرى حتى جاءت (بسمتك الزهراء) بالجندى مصر . فهذه الابتسامة رغم قصر اللحظات التى عرضت أمامنا فيها ، فإنها قد تركت فى النفوس آمالا مشرقة . وفى هذا التعبير أثر من آثار المدرسة الرمزية عند الشاعر الفرنسى بودلير والذى تتراسل عنده الحواس فى نظريته عن (Correspondance) والتى سبق أن تناولناها عند مندور

٥ ــ ولم تعلن لنا الشاشة نعتا لك ، أو اسما

إن تلك الصورة التى عرضت أمامنا رمزا لاقتحام جنودنا المواقع الحصينة فى أرض سيناء ، حتى استطاعوا أن يرفعوا راية بلدهم عاليا ، لم تكن هذه الصورة تحمل صفة محددة لك أيها البطل بل ولم تذع علينا اسما يدلنا عليك ، لأنك لست فى احتياج إلى صفة وليس يعوزك اسم ، ولهذا فإن عبد الصبور يرى أن هذا البطل لا اسم معلنا له ولا نعتا أضيف إلى اسمه لأن أية صفة لا يمكن أن توفيك حقك من المدح لأن صفات البطولة فيك مطلقة ، يعبر عنها الشاعر فى موسيقا كلمة (نعتا) بهذا التنوين المدوى المطلق الألف حيث أساطير بطولته طوفت الآفاق كما أنك أيها الجسور المضحى لست فى احتياج إلى (اسم محدد) لهذا فإن عبد الصبور يطلق ألف (اسما) لأن اسم هذا الجندى أسمى من أن يحدد داخل إطار اسم واحد لأن ما فعله ابن مصر هذا لا يمكن أن يضع اسمه داخل أى مسمى لكائن حى محدود

٦ ــ ولكن كيف كان اسم هنالك يحتويك ؟
وأنت فى لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير ،
معنى النور ، معنى القدرة الأسمى

مازال عبد الصبور يرى ــ مشدوها ــ أن هذا الجندى فى لحظة عظمته البطولية لا يمكن لأى اسم ــ مهما تعددت الأسماء ــ أن يحيط بعظمته أو أن يحدد تلك العظمة داخل اسم من أسماء البشر المعتادين لنا والذين نعرفهم إذ قد تحول هذا البطل فى تلك اللحظة إلى معنى فلسفى ، يشمل كل أنواع الخير وكل ألوان الحب وكل معانى المجد وكل صور النور ، وانتهى أخيرا إلى المعنى اللانهائى الذى يكاد يقرب من المعنى الإلهى حيث يقول الشاعر : « معنى القدرة الأسمى » ولعل الشاعر قد أراد أن يزيل اللبس ــ حين أتبع هذه التركيبة بتركيبة

أخرى (لحظتك العظمى) قاصداً أن يشرح مفهوم « معنى القدرة الأسمى » بتصوير الوقت الذى يمكن فيه لجندى من رفع العلم فوق أرض سيناء بأنه لحظة ، وهى أسرع زمن يمكن للإنسان أن يحدده لأنه جاء بعد ترقب طويل ، وتم بأسرع ما يمكن تصوره لخبراء فنون الحرب ثم أضاف إلى « اللحظة » أفعل تفضيل وهى كلمة « عظمى » حتى يجعل منها شيئا لا يمكن تصوره لضخامته والموسيقا الخارجية لكلمة العظمى توحى بسمو هذه اللحظة حيث الألف تنطلق فى نهاية القافية إلى أعلى مصورة السمو اللانهائى

وفى « تحولت » أراد الشاعر أن هذا البشرى ذا الصفة المادية عندما وضع بيده العلم فوق تراب سيناء ، فى تلك اللحظة قد فنيت منه المادة وتحول إلى شىء سماوى « كمعنى الخير ومعنى الحب »

وربما يريد الشاعر أن يشير إلى استشهاد كثير من الجنود قبل أن يُرفع ذلك العلم فى تلك اللحظة لأنهم يكونون قد فقدوا أجسامهم وتحولت أرواحهم إلى السماء فى شكل تلك الصورة التى عرضها علينا الشاعر .

ولا شك أن هذه الأسطر الشعرية التى اقتطعناها من قصيدة عبد الصبور الطويلة تصور ما قال به د . محمد مصطفى بدوى تحول لحظة من الزمن على يد الفنان (الشاعر عبد الصبور) إلى أن تكون خالدة فى اللازمن إنها لحظة مفاجئة مدهشة اختطفت قلب الشاعر الذى هو قلب كل مصرى — ومجامع إحساسه ، حين ركز بصره — مشدوها — على لحظة الزمن الذى تحول بفعل الشاعر مصورا بطولة جندى مصر — إلى لا نهائية الزمن فتمثل ذلك فى مثل تلك الألفاظ (تمليناك) و (أهل) و (يلثم) وفى مثل تلك التركيبات (حر الوجه مقتحما) (كان الوجه مبتسما) (بسمتك الزهراء) (لحظتك العظمى) (معنى القدرة الأسمى)

ولو أردت المزيد على إثبات ما أقول فلسنا ببعيدين عن تلك القافية المطلقة الألف دلالة على أن الشاعر قد فغر فاه دهشة وهو يركز بصره ـــ مذهولا ـــ على ما يحدث أمامه مجسما على شاشة التلفاز غير مصدق أملا كان يراودنا جميعا فأصبحت دهشته زمنية لا زمنية ، لحظة لا نهائية . هو نحن فى تعطشنا ولهفتنا ونحن هو فى تمثله هذا الجندى عملاقا مصريا يكاد يرتفع بجبروت اقتحاماته إلى أن يكون فى مصاف أعظم قدرة نتخيلها ، لقبها عبد الصبور « بمعنى القدرة الأسمى » ولعل هذه الدهشة تنتشر فى القصيدة كما تنتشر العصارة التى سبق أن قال بها الدكتور بدوى ـــ تأثرا ـــ برأى كولردج فى العضوية الفنية ـــ حين ترى فى المقطوعة التالية[1] تلك الكلمة تتردد فى بدء الأبيات « تراك » أربع مرات ،

(١) إن بقية القصيدة حتى تسهل متابعتها كما يلى :

تراك
وأنت فى ساح الخلود ، وبين ظل الله والأملاك
تراك ، وأنت تصنع آية ، وتخط تاريخا
تراك ، وأنت أقرب ما تكون
إلى مدار الشمس والأفلاك
تراك ، ذكرتنى
وذكرت أمثالى من الفانين والبسطاء
وكان عذابهم هو حب هذا العلم الهائم فى الأنواء
وخوف أن يمر العمر ، لم يرجع إلى وكره
وها هو عاد يخفق فى مدى الأجواء

فهل ، باسمى وباسمهمو لثمت النسج محتشدا
وهل باسمى وباسمهمو مددت إلى الخيوط يدا
وهل باسمى وباسمهمو ارتعشت بهزة الفرح
وأنت تراه يعلو الأفق متئدا
وهل باسمى وباسمهمو همست بسورة الفتح
وأجنحة الملائك حوله لم تحصها عددا
وأنت ترده للشمس خدنا باقيا أبدا

...سهات من التحديق
...ت صورة الأشياء فى العينين
...صحى ظلك مرسوم

وكذلك فى المقطوعة التى تسبق المقطع الأخير نرى عبد الصبور يردد أداة الاستفهام — تبعا لدهشته المسايرة فى القصيدة — « هل » أربع مرات ، هذا مع انتشار تركيبات لغوية من مثل (وأنت اتصنع آية ، وتخط تاريخا) (خوف أن يمر العمر لم يرجع إلى موكده) (يخفق فى مدى الأجواء) (يعلو الأفق منتشدا) (همست بسورة الفتح) (برده للشمس خدنا باقيا أبدا) ومازالت الدهشة تفعل فعلها فى القافية المطلقة دلالة على الذهول المسيطر على نفس الشاعر

ولو أن المقطع الأخير قد ارتدت فيه إلى الشاعر بعض أنفاسه اللاهثة التى علقتها دهشته طوال الفترات السابقة فبدأ يستقر نفسا بعد جهد الدهشة السابق ويؤمن بأن هذا الجندى أثيل المجد راسخ القدم (جذع جميز على ترعة) و (قطعة من صخرة الأهرام منتزعة) و (حائطا من جانب القلعة) و (دفقة من ماء نهر النيل) ، ويزداد عبد الصبور إيمانا بأن ما أمامه أمر مؤكد حقيقى حين يردد « رأيتك » أربع مرات ولو جمعنا ما ردده من كلمة (رأيتك) مع الصور السابقة ، مع القافية الساكنة الهاء لتبين لنا أن هذه الجزئيات تسرى فيها عصارة الثقة والارتياح الذى يأبى الشاعر إلا أن يحولها من لحظة رؤية على شاشة التلفاز إلى انتصار باق على مر الزمن يشعرنا بالوثوق والاستقرار فى تلك الألف المطلقة راجعاً فى استدارة إلى ما سبق أن قال به فى أول نغمات القصيدة ولكن فى إحساس مغاير فشتان بين دهشة وتأكد وبعدا بين شك ووثوق إذ يقول فى النهاية

= رأيتك جذع جميز على ترعة
رأيتك قطعة من صخرة الأهرام منتزعة
رأيتك حائطا من جانب القلعة
رأيتك دفقة من ماء نهر النيل
وقد وقفت على قدمين
ترفع فى المدى علما
حلق فى مدار الشمس
حر الوجه مبتسما

(انظر ديوان « الإبحار فى الذاكرة » صلاح عبد الصبور من ص ١٠ إلى ص ١٣)

لترفع فى المدى علماً
يحلق فى مدار الشمس
حُر الوجه مبتسماً

وهكذا نجح عبد الصبور فى أن يحقق ما قال به « كولردج » وترجمه د. مصطفى بدوى، من « إثارة اهتمام القارىء (والمقصود بالقارىء هنا الناقد المصهور ثقافة وتجربة) بشكل مستمر وموزع توزيعاً متكافئاً »[1] حين وزع فى المقطوعة الثانية كلمة « تراك » وفى المقطوعة الثالثة كلمة « هل » وفى المقطوعة الرابعة كلمة « تراك »

ثم إن كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة يدفع القارىء اليقظ حافزاً إياه على المضى فى القراءة لأن الشاعر ولَّد لدينا بتركيبته الشعرية الموسيقية رغبة ملحة للوصول إلى الحل النهائى « لترفع فى المدى علماً يحلق فى مدار الشمس حر الوجه مبستماً »

لقد دفعنا خلال عمله الشعرى بما أحدثه فينا من لذة حينما نشَّط ذهننا واجتذبنا إلى مباهج الرحلة ذاتها فكنا نتوقف عند كل خطوة (أى كل فقرة) ونرجع قليلا إلى الوراء ثم نجمع من حركتنا إلى الوراء (التى ولَّدها فينا عبد الصبور) قوة تمكننا من المضى إلى الأمام[2] مستعيناً بما يوزعه من إيقاعات « مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن »[3] محققاً تداخل كل من العاطفة والإرادة اللذين هما أثر لفعل الوزن فى زيادة انتباهنا لإثارتهما درجة كبيرة من

(١) أنظر « كولردج » د . محمد مصطفى بدوى ص ١٥١ .

(٢) انظر كولردج ص ١٥٠ .

(٣) فهَلْبسْمى / وبُاْسَمِهمُوْ / هَسَنْتُبِسُوْ / رَتِلْفَتِجْ

الحيوية ا.ـبنا لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ففى النغم مواضع شبه « مثل بدء الشاعر أبياته بكلمة « تراك / تراك / تراك / تراك . . . » ومواضع اختلاف مثل « وكان عذابهم / وخوف أن يمر العمر / وها هو عاد يخفق » ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارىء وهي التي ترضى حبه للاستطلاع

(لأن الحالة التى عليها الشاعر حالة دهشة وعدم تصديق لأمر مازلنا نستبين حقيقته وهو هل حقيقة نحن قد عبرنا الهزيمة ؟)

بينما أثارت أوجه الاختلاف دهشتنا[1] (مثل « تحولت إلى معنى كمعنى الحب ... / وخوف أن يمر العمر ... / وأجنحة الملائك حوله ... لترفع فى المدى علماً ... »)

إن ماحاوناه هنا فى تطبيق ماقال به كولردج عن فعل الوزن وامتزاجه بتجربة عبد الصبور الشعرية هو تبيان لأثر آراء كولردج النقدية فى رفد خبرة د . بدوى ناقداً الذى يقول بدوره فى هذا المقام :

« ليست لغة الشعر إذن قالباً تنصب فيه التجربة ، بل ليس الوزن نفسه أو النغم الشعرى فى الجيد من الشعر بالقالب الخارجى . وهذا الكلام ينطبق حتى على أوزان مثل أوزان اللغة العربية التى لكل لفظة فيها قيمة وزنية مطلقة انظر إلى مايفعله فنان كبير مثل المتنبى بالوزن فى قوله :

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيداً دونها بيد

وحاول أن تستبدل بلفظة « بيد » لفظة أخرى لها نفس القيمة الوزنية ويكاد

---

(١) انظر — كولردج : ص ١٠٠ . ص ١٠١

يكون لها نفس المعنى « المعجمى » مثل لفظة « قفر » واقرأ الشطر بعد ذلك « فليت دونك قفراً دونها قفر » ألا ترى أن المضمون الشعرى للشعر قد تغيّر ؟ » وليس ذلك النغم البطىء الكئيب فى الأصل – نغم الـ « adagio » (حركة أو قطعة موسيقية بطيئة) إن جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً موسيقياً – مجرد صدى أو تردادا للمعنى المنطقى للعبارة ، بل إنه جزء مُتمم للمعنى الشعرى وبدونه تحصل على معنى مختلف »[1]

وتلك حقيقة الفن الشعرى ، فهو تعبير عن التجربة الإنسانية وموقف من الحياة والكون والمجتمع ، فى صورة لغوية خاصة تستخدم فيها الألفاظ بصورة معينة ، وتركب فيها الجملة بصورة خاصة ، وتمتزج فيها الألفاظ والعبارات بموسيقى أو بإيقاع يميز هذا اللون من التجربة البيانية عن كثير من التجارب القولية الأخرى « فالشاعر الذى يخفق فى إبراز الإيقاع فى عباراته ، أو يكتب عبارة ذات إيقاع ضعيف ، يصبح شعره أقرب إلى النثر الردىء منه إلى الشعر الموزون الردىء »[2] فالكلمات من أصعب وسائل الفن – كما يقول ت. إس إليوت – إذ عليها « أن تعبر فى آن معاً عن الجمال المنظور والجمال المسموع كما أن عليها أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية »[3]

من هذا المنطلق – الذى يرى **وشائج قوية بين الشعر والموسيقى – نرى أن الدكتور محمد مصطفى بدوى قد وضع يده ذات الاستشعار النقدى** ، على جوهر هام من ملامح فن الشاعر إليوت الذى لعب دورا عريضا فى التأثير على

(١) أنظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط٢ ص ٥٩ .

(٢) انظر « الأرض اليباب » – الشاعر والقصيدة ت س إليوت / دكتور عبد الواحد لؤلؤة ص ٢٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤ ، ثم ألا ترى معى أن إشارة إليوت بأن على الكلمات الشعرية أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية ، ألا ترى فى ذلك رائحة عطر عبد القاهر فى تذوقه للعبارة بلاغيا من خلال وضعيتها النحوية ؟ .

، عرنا العربى المعاصر[1] إذ استكشف د بادى من خلال **قوة الدفع الموسيقى الجسورة المتغيرة فى شعره** « أنّ العلاقة بين الشعر والموسيقى ظاهرة هامة فى شعر إليوت ، فغاية الشعر فى نظره أن يسمو إلى مستوى الموسيقى ، وأن يتحقق فيه نمط الموسيقى أو شكلها . وإذا أدركنا ذلك لن نجد غرابة فى تسميته آخر قصائده التى بلغت فيها عبقريته ذروتها « الرباعيات الأربع » فالرباعية « شكل موسيقى معروف » هذه الظاهرة التى تدعو إلى أن يهدف الشعر إلى الارتفاع إلى مستوى الموسيقى أو[2] شكلها هى التى جعلت إليوت - ومن بعده شعراءنا العرب المعاصرين - يهدمون التسلسل التقليدى المنطقى فى القصيدة وجعلها خواطر غير مترابطة فى ظاهرها ، تمثل لحظات سيكولوجية متباينة فى نفس الشخصية التى يصورها لنا .

وبهذا الأسلوب قرب الشعر جداً من الموسيقى وأصبح أكثر طواعية لاستيعاب موضوعات الحياة المتسارعة المتباينة الإيقاع حتى ولو كلفه ذلك أن يتجاسر على الوقار اللغوى باستخدام ألفاظ عامية ذات ارتباطات بالموقف الشعرى المعاصر قد لاتحققه الكلمات المعجمية القديمة والتى كان رائد الشاعر التقليدى فى اختيارها هو -- فقط -- مسايرتها للوزن والقافية التقليديين[3]

---

(١) انظر مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الرابع سنه ١٩٨١ « قضايا الشعر العربى » بحث تحت عنوان : « أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث » للأستاذ ماهر شفيق فريد من ص ١٧٣ إلى ص ١٩٢ .

(٢) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧٧ .

(٣) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧٦ ، ص ٧٧ ، وانظر كذلك « حياتى فى الشعر » للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور ص ٥٠ - ص ٥٥ ومن ص ٩٠ إلى ص ٩٧ وفى ذلك اعتراف صريح من هذا الشاعر الناقد بتأثره مباشرة بإليوت فى عرض إيقاعياته الموسيقية الشعرية واستخدامه لعبارات عامية مثل ما عرف عن إليوت ، والكتاب من طبع دار العودة / بيروت / ط ١ سنة ١٩٦٩ .

هذا التداخل المتوازن بين الشعر والموسيقى — وهو الذى يحكم معظم ما كتبه الدكتور محمد مصطفى بدوى ناقدا — أقرب ما يكون إلى الشاعرية فى تعبيره النقدى .

انظر إلى تعليقه على بعض أبيات ترجمها هو بنفسه عن الشاعر الانجليزى « شيكسبير » — واضعين فى اعتبارنا أن د . بدوى له ديوانى شعر معاصر — حيث تقول الأبيات :

« ومع ذلك كان غيابى عنك فى فصل الصيف
وفى أيام الخريف الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة ، كبطون الأرامل عقب موت بعولهن »[1]

يعلق الدكتور مصطفى بدوى على هذه الأسطر الشعرية قائلا :

. . . « حقا إنه (أى شيكسبير) يصف الخريف بشىء من التفصيل . لكن ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه ؟ إنه الامتلاء والكثرة والغزارة والخصوبة . ولكن أى امتلاء وأية غزارة وكثرة ؟ ليست كثرة الأرواح وغزارتها ، ولا هى امتلاء الحياة بإمكانياتها المحققة ، ولا هى الخصوبة الكاملة والسعادة المطلقة بل هى الكثرة والامتلاء والغزارة التى يصحبها الحرمان والنقصان . ونحن ندرك ذلك عن طريق الصورة التى توحى بها الطبيعة وقت الخريف إلى ذهن الشاعر إذ يشبهها الشاعر « ببطون الأرامل عقب موت بعولهن » . وهكذا نجد أن التجربة العاطفية التى جعلت الشاعر يعيش الشتاء وقت الصيف والخريف قد لونت بطريقة واعية عرضه لصورة الصيف والخريف ذاتها . ولو ذكر الشاعر صورة أخرى ذات مدلول

(١) « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ ص ١٧ .

عاطفى متباين لحدث التنافر العاطفى فى نفس القارىء وتضاعت الوحدة العاطفية ، ولدخل بعض الزيف على التجربة باعتبارها كلا ..

فغياب شاعرنا عن حبيبه ، سلب الدنيا فى نظره معناها وقيمتها وجمالها ودفئها . وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها فهو يعيش فى الشتاء ودماؤه تجمد من البرد وأيامه قاتمة وكل ما حوله قاحل ماحل . وإذا تجرد عن ذاته وحاول أن ينظر إلى العالم نظرة موضوعية رأى الصيف والخريف حقاً .

لكنه لم يجد فيهما إلا « أمل اليتامى » و « ثمرة أعديمة الأب » ، وكيف لا ، ومصادر الحب والحنان والدفء والأمل الحق غائب عن وجوده ؟

رأى الأشجار مورقة حقاً لكن أوراقها « شاحبة » فبالشتاء يبدأ الشاعر ، وإلى الشتاء ينتهى به المطاف ، وما ذلك فى الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء طيلة الوقت . فالشتاء فى روحه ، وهو يخلعه على الطبيعة خارجه ...»[1] تستطيع أن تتبين تلك الشاعرية المنغومة من قول د. بدوى « فغياب شاعرنا عن حبيبته ... حتى قوله : « وهو يخلعه على الطبيعة خارجه . وأنا أعني بالشاعرية الإحساس بإيقاع الشعر فى اختيار كلمات تتحقق فيها موسيقى الشعر وإن بدت فى صميمها تعليقاً نقدياً فكأن بدوى هنا يحقق ما ذهبنا إليه عند مندور فى وظيفته ناقداً من أن النقد يكاد فى ذاته أن يكون تجربة إبداعية تضاف إلى إبداع الشاعر الأصلي فللناقد شخصيته الفنية فى تناوله ألفاظه التى يعلق بها على عمل فنى ، بل أكاد أزعم أن تلك الشخصية الفنية تتحكم حتى فى اختياراته لما يُعَلَّق عليه نقدياً . وذلك يتضح فى اختيارات د. مصطفى بدوى لقصائد الشعر العربى المختلفة فى كتابه « مختارات من الشعر العربى » والذى صدر فى عام ١٩٦٩ وفى

(١) دراسات فى الشعر والمسرح — ص ١٨ ، ص ١٩

ترجمة معظم هذه القصائد إلى الإنجليزية وتعليقه عليها نقدياً بالإنجليزية أيضاً فى كتابه : Acritical Introduction To Modern Arabic Poetry الذى صدر فى عام ١٩٧٥ من مثل قوله فى شعر إيليا أبى ماضى :

عن قصيدة المساء ... « حيث تبدو هيئة فتاة تعتمد خدها على يدها ناظرة فى أسى إلى « شحوب ضوء النهار » واقتراب المساء محملا بما فيه من هموم مما يدفع الشاعر إلى كتابة قصيدة تصور مأزق الإنسانية فى صورة محركة للمشاعر إن لم تكن تلخيصا لما جاء عند الشاعر الأمريكى هوبكنز فى قصيدته « الربيع والسقوط » وينهى أبو ماضى قصيدته بتلك العظة :

مات النهار ابن الصباح فلا تقولى كيف مات

إن التأمل فى الحياة يزيد أوجاع الحياة

فدعى الكآبة والأسى واسترجعى مرح الفتاة

قد كان وجهك فى الضحى مثل الضحى متهللا

فيه البشاشة والبهاء

ليكن كذلك فى المساء[1]

---

(١) .. والنص بالانجليزية ..

«In his Poem evening». Where the sight of a girl resting her cheek on her hand and Looking sad at «the dying of the light» and the approach of night inspires the Poet to write a Poem about the human predicament, as moving if not as concise as Hopkins's Poem «Spring and Fall» The Poem ends with this exhortation:

Dead is the light of day, the morning's child, ask not how it has died.

Thinking about life only increases its sorrows.

So leave aside your dejection and grief.

Regain your girlish meriment.

In the morning your face was like the morning, radient with joy:

Cheerful and bright;

إن مصطفى بدوى فى شاعريته النقدية تلك السابقة لم يكن ببعيد عن خط أستاذه مندور حين تناول فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » كثيراً من المذاهب الشعرية من خلال شعرائها الذين يمثلونها فى خطوطها العريضة مختاراً من النماذج الشعرية ما ينبىء عن استحصاد خبرته العريضة فى فن اختيار هذه النصوص بالإضافة إلى التعليق عليها نقدياً .

بل هو أيضاً – أى د. بدوى – قد لحقته آثار من جدلية طه حسين النقدية حين يأخذ فى طرح تساؤلات على نفسه خلال نقده لقطعة شيكسبير السابقة من مثل . . . « ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه ؟ . . . أى امتلاء وأية غزارة وكثرة ؟ » وكذلك حين يتساءل عن السبب فى « حرفية التفكير » عند طه حسين ناقداً لشعر إمرىء القيس إذ يقول :

. . « ولكن سرعان ما نقف ونتساءل ، هل حرفية التفكير هذه مقصورة على الشارح وحده ؟ أم المسئول عنها الشاعر نفسه ، وطريقة معينة فى كتابة الشعر ، ونظرة خاصة فيه ؟ هل نحن أصبنا المرمى فى تحليلنا للبيت على هذا النحو ؟ أم ترانا قد فرضنا على نوع معين من الشعر طريقة فى النقد والتحليل نابية عنه ولا تلائم طبيعته ؟[1]

إلا أن مندورا أكثر تطوافا فى لاواعية د. مصطفى بدوى النقدية فى تذوقه وقع ألفاظ القصيدة من حيث انتظامها فى صورة تخرجها إما إلى صورة تقريرية جامدة وإما إلى أخرى إيحائية نامية مما يرجع إلينا صدى آراء مندور فى حديثه

= Let it be also at night.

(أنظر ص ١٩١ من الكتاب المذكور)

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ط ٢ سنة ١٩٧٩ ص ١٠ ، ص ١١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن الشعر الجهوري والشعر المهموس[١] حيث يقول د . مصطفى بدوى :

. . . « الصورة إذن نوعان يختلفان الاختلاف كله صورة « نامية » وصورة « ثابتة » الصورة الثابتة هي التي محددة خطوطها فوقف نموها والمتعة التي تولدها في النفس نتيجة تأملنا لها داخل هذه الخطوط وهي أشبه بالخاتم المحكم الصنع (والتشبيه شائع في النقد العربي) نتأمل دقة صياغته ، ونعجب ببراعته ولكن داخل إطاره . أما إذا خرجنا عن حدود هذا الاطار ، فإننا نضل طريقنا وسط إحساسات ومشاعر ومعان لا علاقة لها بالموضوع كما حدث لنا في تحليلنا لصورة « منارة ممسى راهب متبتل » في معلقة إمرىء القيس[٢] . وبالخطوط هنا أقصد

---

(١) بل إن ألفاظ الدكتور م.م. بدوى بالانجليزية - تعليقاً على دور شعراء المهجر في البحث عن استخدام هادىء غير خطابي للغة - تكاد أن تكون في معناها هي هي ألفاظ أستاذه د. محمد مندور حول الشعر المهموس والشعر الخطابي إذ يقول د. بدوى في كتابه « مختارات من الشعر العربي » :

«They turned a way From theroric and declamation in Search of a quieter and more subdued tone of Voice»

(انظر كتاب : An Anthology of Modern Arabic Poetry M.M.BADAWI

ص ١٤ ، ص ١٥ من المقدمة المكتوبة للمجموعة باللغة الانجليزية

وبدوى نفسه يعترف في كتابه Acritical introduction بأن أول من قال بذلك (دور المهجريين في الشعر المهموس) هو الدكتور محمد مندور حين يقول دكتور بدوى بصفحة ص ١٨٧ بالانجليزية ، السطر الحادي عشر :

It is this Feature wich has led the late Egyptian Critic muhammad Mandur to describe this King of Poetry as Poetry a mi-voix al Shi'r al-Mahmus i-e-the Poetry of whisper or of the quiet voice, a Phrase that has gained currency in Arabic Literary Criticism, and which is used to distinguish it from the theroric and declamation of neoclassical Arabic Poetry.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح ط ٢ من ص ٩ إلى ص ١٢ .

المدلولات المباشرة للألفاظ ، ولذا كان للصورة الثابتة مدلول أو معنى واحد . أما الصورة النامية[1] فهي التي لم تتحدد خطوطها وإنما يتسع مدارها بطول تأملنا لها ولا سيما حين نربطها بالسياق العام الذى ترد فيه . واتساع المدار نتيجة للإشعاعات التى تشعها الألفاظ حولها أو الإيحاءات التى تثيرها . ونمو القصيدة مصدره عاطفة الشاعر وروحه الحية . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الصورة الثابتة قد سيطرت عليها الألفاظ بحيث إنها خضعت لمعنى واحد ، أما الصورة النامية فهى التى سيطرت على الألفاظ فبزيادة نموها فى نفس القارىء المستجيب تكتسب الألفاظ معانى جديدة »

هذا التعليق النقدى الشاعرى الواعى السابق هو أثر المندورية « مندور ناقدا » فى تلاميذه إلا أنه يزيد عليه معرفة بأصول صنعة الشاعر فى تركيب تجربته الشعرية من صور بعضها تقريرى والآخر إيحائى — لأن بدوى شاعر — مع هضم ملحوظ فى نقده للأشعار التى اختارها — من جهة الصورة وعلى وجه الأخص الاستعارة — لما قال به الإمام عبد القاهر الجرجانى فى ذلك . « ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح ، أنك لما كنيت عن المعنى ،ازدت فى ذاته بل المعنى أنك زدت فى إثباته ، فجعلته أبلغ وآكد وأشد   فليس تأثير الاستعارة إذن فى ذات المعنى وحقيقته ، بل فى إيجابه والحكم به »[2]

---

(1) تقول « لوريت فيزا » فى كتابها « إزرا باوند » عن تعريف باوند للصورة الشعرية   (أصبح ما يهم بالنسبة إليه هو حركة الصورة وحيويتها وكثافتها وصيرورتها .   . والتوتر الذى تتضمنه والذى يحطمها حين تنبثق فى انطلاقة عملية التحول التى تجرى فيها)

(انظر : إزرا باوند . تأليف : لوريت فيزا ترجمة وتقديم : كميل قيصر داغر ص ١٣ / سلسلة أعلام الفكر العالمى / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط سنة ١٩٨٠ / بيروت)

(2) انظر « عبد القاهر الجرجانى » / د أحمد أحمد بدوى ص ٢٠١ سلسلة أعلام العرب العدد رقم (٣) أغسطس سنة ١٩٦٢ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر القاهرة

ولا شك أن قول عبد القاهر السابق عن الإيحاء فى الصورة الشعرية ـــ والذى يتضح تأثر د . بدوى به فى وظيفته ناقدا ، لم يأت إلا من وراء خبرة عبد القاهر وتذوقه[1] ونقده التطبيقى لمقطوعات شعرية خاصة تلك الأبيات المنسوبة إلى جميل بن معمر :. . . ولما قضينا من منى كل حاجة . . .[2] والتى رأى فيها « مندور » ومن بعده تلاميذه رأى عبد القاهر فى مفهوم الصورة النامية الموحية فى الشعر كما سبق أن قال د . بدوى الذى لم يدخر وسعا هو بدوره أيضا فى تناول نماذج شعرية ـــ من الشعر العربى ، ومن الشعر العربى المترجم ـــ كى يأخذ بيد القارىء واضعا يده على مواطن الجمال الفنى خلال تحليله للصور الأدبية متذوقا لها لفظة لفظة وصورة صورة محققا مقولة عبد القاهر . .. . « واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز العلم بالشيء مجملا إلى العلم به مفصلا ، وحتى لا يقنعك إلا النظر فى زواياه والتغلغل فى مكانه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه » ونضرب لذلك مثلا بما جاء فى كتاب « دراسات فى الشعر والمسرح » حين حديث الدكتور محمد مصطفى بدوى عن قصيدة « العودة »[3] للشاعر إبراهيم ناجى حيث يقول :

. . « أنظر مثلا إلى قول ناجى :

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحـــا ومساء

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

---

(١) يقول عبد القاهر فى شأن التذوق . . . « أمور خفية ومعان روحانية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علما بها ، حتى يكون مهيئا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما فى نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، وممن إذا تصفح الكلام ، وتدبر الشعر فرّق بين موقع شيء منها وشيء »
انظر دلائل الإعجاز ص ٤١٩ ، ص ٤٢٠)

(٢) أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى – تحقيق هـ. زيتر سنة ١٩٥٤ استانبول ص ٢١، ٢٢، ٢٣

(٣) ولا يخفى علينا أن أستاذه مندور قد تناول نفس القصيدة بالنقد من قبله وذلك فى عام ١٩٥٧. فى الحلقة الثانية من كتابه (الشعر المصرى بعد شوقى) صفحة ٦٠ ، ٦١ فكأن ذوقه فى اختيار النصوص التى يحاول من خلالها تحديد وظيفة الناقد الأدبى قريب جدا من ذوق مندور فى نفس المضمار الذى يتحدث عنه هذا البحث .

حاول أن تستبدل بلفظة « طائفيها » لفظة أخرى مثل « زائريها » أو « عارفيها » وإذا بك تحصل على معنى شعرى غير معنى ناجى . فضلا عن أن الطواف يشمل الزيارة والمعرفة الجيدة بالمكان الذى يبلغه من يصلى « صباحا ومساء » فيه ، وبالتالى يصبح تنكر المكان للشاعر أشد وقعا فى النفس ، ففى لفظة « طائفيها » امتداد للاستعارة التى فى الكعبة والصلاة والسجود والعبادة يضفى على الصورة حياة وتميزا وقوة ويجعل من هذه الصورة المباشرة المقنعة رمزا بالغ الدلالة فينقل إلينا العوامل الدينية المقدسة التى تكون موقف الشاعر العاطفى من الجمال . . . »[1]

هذا التناول لفعل وقع لفظة « طائفيها » خلال سياق الأبيات حديثا عن « كعبة » الحب يوضح كيف أن « بدوى » يعرف قيمة الكشف عما وراء اللفظة فى ارتباطاتها الفنية كنسيج للاستعارة — أى للصورة الأدبية — التى هى عماد من أعمدة بناء الوحدة الفنية فى الشعر الغنائى بل والمسرحى أيضا[2] متأثرا بما قاله عبد القاهر الجرجانى — فيما عرضناه من أقواله ، بل وأيضا مما قال به ت . إس . إليوت . . . « عشرون عاما أكاد أكون قد ضيعتها وأنا أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الألفاظ[1] ، ولم لا ؟ والألفاظ هى الخلايا التى منها تتخلق الصور الفنية الموحية مكونة نسيج الوحدة العضوية فى القصيدة ؟ ومادمنا بصدد

---

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » جـ ٢ سنة ١٩٧٩ ص ٥٨ ، ص ٥٩ .

(٢) أنظر حديث محمد مصطفى بدوى عن إيحاءات الصور فى الشعر المسرحى فيما يختص بمسرح شيكسبير الشعرى — بنفس الكتاب — صفحات ، ٢٠ ، ٢١ .

(٣) دراسات فى الشعر والمسرح / ص ١٠٠ .

الحديث عن الصور الفنية النامية فإن تناول الدكتور م . بدوى للاستعارة – من خلال وظيفته ناقدا – يدعونا إلى معرفة منابع استقائه لها حيث تعددت روافد ثقافته فى سلك استحصاده نقديا . ولعل ريتشاردز – فى كتابه مبادىء النقد الأدبى – هو أحد أهم الروافد للدكتور بدوى فى ذلك المجال إذ يقول : « إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها ، إذا محصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا فى حالات قليلة جدا . **إن الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لاكتمالها** »[1]

هذا التعريف من قبل ريتشاردز للاستعارة ووظيفتها يفسر لنا الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوى عند الشاعر عندما يتخير تكوينه لتجربته من خلال المجاز فريتشاردز ينادى بأن نظرتنا للاستعارة ينبغى أن تكون على أساس اعتبار عناصرها المتنوعة كلا متكاملا إذ إنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى

---

(١) مبادىء النقد الأدبى/ريتشاردز/ترجمة د.م. بدوى ص ٣١٠

وقد عرف ريتشاردز الاستعارة فى كتابه « فلسفة البلاغة » (١٩٦٣)

The Philosophy of rhetoric

على النحو الآتى :

١ - موضوع الاستعارة ، أو ما سماه بفحواها Tenor أى المشبه

٢ - ما سماه بحامل المشبه أو مركبته Vehicle ، ويعنى بذلك المشبه به فالاستعارة عنده عملية تماثل بين الفحوى والمركبة تحت تأثير العنصر الثالث الذى سماه الأساس Ground ، وهو العنصر التجريدى الذهنى البحت ، وهو فى رأيه أصعب وجه فى تحليل الاستعارة الأدبية ...

(انظر « معجم مصطلحات الأدب » د. مجدى وهبة/ مكتبة لبنان/ بيروت سنة ١٩٧٤)

ما كان له أن يوجد بأية وسيلة اخرى ، ذلك لأن كلا من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة »[1]

فالاستعارة وما إليها من هذه الاكتشافات التى يتوصل إليها الشاعر فى ميدان الدلالات (الإيحاءات) تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة وهذا يفسر لنا **الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوى[2] عند الشاعر** عندما يتخير تكوينة لتجربته من خلال المجاز .

وهنا نرى الدكتور بدوى فى تناوله نص ناجى ــ ناقدا متذوقا ــ لا يقنع بالعلاقات الدلالية بين المفردات فى التركيب اللغوى (الاصطلاحى) بل إنه ينفذ إلى سمات خاصة يستشفها بحاسته النقدية المدربة متأثرا بموقف الشاعر الانفعالى فى استخدامه الألفاظ مكتشفا (أى الناقد) ما بينها من ترابط جعلها تتشكل فى هذا اللون التعبيرى الخاص حيث أدى هذا الاستخدام[3] الجديد لها من قبل الشاعر إلى تغيير فى مساحات الدلالة للألفاظ بتداخلها فى هيئة جديدة[4] ممثلة فى تلك الاستعارة

---

(١) أنظر « الإبداع فى الفن والعلم » د. حسن أحمد عيسى ص ١٥٧ / سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد ٢٤/ ديسمبر سنة ١٩٧٩ .

(٢) يقول الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه « نظرية المعنى فى النقد العربى » . . . « اللغة فى شكل سياقى قوة فاعلة تعطى للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . ومعنى ذلك أن هناك حركة خلق مستمرة فى اللغة وتكييفاتها »

(ص ٤٨ / الطبعة الثانية / سنة ١٩٨١ / دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت)

(٣) .. « الفنان الأصيل » (يبدد) حتى حين (يقلد) لأنه يعرف كيف يحمل كل شيء إلى ذاته ، حتى يخلع عليه طابعه الخاص ، عاملا فى ذلك بنصيحة جوته حين يقول : « إن ما ورثته عن ابائك وأجدادك ، لابد لك من أن تعود فتكتسبه من جديد ، حتى يصبح ملكا خاصا لك »
(انظر الفنان والانسان ــ د . زكريا ابراهيم ص ١٠٨ / نشر مكتبة غريب سنة ١٩٧٣ / القاهرة) .

(٤) انظر « الجوانب الدلالية فى نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى » للدكتور فايز الداية ص ٣٩١ ط ١ سنة ١٩٧٨ / دار الملاح للطباعة والنشر / دمشق .

وتركيز الدكتور بدوى ناقدا على تأثره بموقف الشاعر الانفعالى فى استخدام هذا الأخير للألفاظ مكتشفا ما بينها من ترابط مفرزا لهذا التعبير المجازى (الاستعارة) ، هذا التركيز من جانب دكتور بدوى متأثرا بمفهوم الاستعارة ودلالتها (أى إيحاءاتها) عند ريتشاردز ، هو فى حقيقته إشارة منه إلى أن التصوير البلاغى يجب أن يفطن إليه الناقد من زاوية تمثيله « الشيء أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، أى إلى ما فيه من « درامية » التصوير والتى سبق لعبد القاهر الجرجانى أن فطن إليها فيما سماه « التمثيل » فى التشبيهات والاستعارات وهو تمثيل المعانى المعقولة محسوسة حية ، ولذا يقرن عبد القاهر التمثيل فى كلامه بالتصوير ويشرح وجه الحسن فى قول الشاعر :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

بأنه ينقل الخبر إلى العيان ، فتعمل المشاهدة أثرها فى تحريك النفس ضاربا لذلك مثلا بالرجل لو كان على طرف نهر فأدخل يده فى الماء وقال : أنظر ، هل فى كفى من الماء شئ ، كان لذلك ضرب من التأثير[1] الزائد على القول والنطق ؟ وكذلك التمثيل فى الاستعارة ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسنا فى التشبيه والاستعارة . ويمثل فى الاستعارة بقول الشاعر

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

ثم يقول : إنه « أراك النوم واقفا بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من

---

(١) وهو ما يسميه — جبرا ابراهيم جبرا — « هناك دائما الصيغة الإضافية التى يأتى بها الفنان الأصيل » انظر « ينابيع الرؤيا » ط ١ سنة ١٩٧٩ / ص ١٢٨ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت .

قلبك بابا من العين ...

ولعل أثر ريتشاردز وعبد القاهر[٢] لم يكن من نصيب د . م . بدوى فقط — فى الاستعانة بمفهومها عن موقف الشاعر الانفعالى كوسيلة للتناول النقدى ، ذلك أن هذا الأثر المزدوج يبدو لدى زميله — تلميذ د. مندور — الدكتور محمد زكى العشماوى حين يعلق على الاستعارة فى قول الشاعر :

وإنى على إشفاق عينى من العدا | لتجمع منى نظرة ثم أطرق

... فى بيت ابن المعتز استعارة رائعة حقا ؛ ولكن روعتها لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير لولا تلك العناصر التى جمعها الشاعر ، والتى نجحت فى الافصاح عن عاطفته ، وعن موقفه النفسى ، والموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته أمامه ويود لو استطاع أن يمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللهفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالأعداء من كل جانب وجميعهم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين :

إما أن يخضع لعاطفته المشبوبة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضارباً عرض الحائط

(١) انظر « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » د . محمد غنيمى هلال / الطبعة الثانية سنة ١٩٦٢ ص ١٤٥ حاشية رقم (٢) .

— وانظر عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة تحقيق هـ ، ريتر / استامبول سنة ١٩٥٤ ص ١١٠ إلى ص ١١٢ وكذلك ص ١١٥ ، ص ١١٦ .

(٢) انظر مجلة « المعرفة » السورية / العدد ١٩٣ — ١٩٤ آذار — نيسان سنة ١٩٧٨ صفحات ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ؛ حوار مع د . محمد مصطفى بدوى أجراه عبد النبى اصطيف تحت عنوان « الشعر العربى الحديث ، والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى » .

بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ورغبته فى إخفاء هذه الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصاً منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التى بذلها أن يكتم حبه ، ويكبت ما فى صدره من لهفة وشوق إلى حبيبته وأن يقاوم الرغبة فى النظر إليها ، وإذا بالشوق يغلبه ، وإذا هذه العاطفة الحبيسة فى صدره تنطلق منه رغم هذه القيود التى تقيدها فتجمح منه نظرة ، ثم يطرق ، وفى إطراقته هذه الأخيرة إحساس عميق بكل معانى الاشتياق والخجل التى تصطرع فى نفسه وليس من شك فى أن الذى حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما فى البيت من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدرة على استغلال اللغة ووظائفها »[1]

وهذا الذى نقلناه عن الدكتور محمد زكى العشماوى يوضح كيف وضع الناقد نفسه موضع الشاعر فى تمثله للاستعارة (تجمح نظرة) لكى يدرك ما سبق لزميله د . م بدوى استشفافه من أن **الاستعارة ذات الفاعلية الأدبية**[2] **يمكن تتبعها من خلال حديث الناقد عن السياق أو الموقف الذى تهيئه اللغة** من حيث إنها توفر له الوسائل اللازمة لكى يعبر بصورة غير متناهية عن أفكار متعددة ولكى يتفاعل بصورة ملائمة ، فى عدد غير متناه من المواقف مدركاً حالات الوجد المركبة ونقل ما توحى به هذه الحالات من أجواء نفسية لتفعل فعلها فى نفس المتذوق مما يثبت لنا أن تلميذى مندور « الناقدين الشاعرين » يؤمنان بملمح هام يجب أن يدرب الناقد عليه نفسه كى يستكمل إيجابية وظيفته ناقداً ألا وهو « **الفاعلية النقدية** » **تلك التى يقصد بها أن يضيف الناقد ـــ من خلال**

---

(١) أنظر « قضايا النقد الأدبى والبلاغة » د . محمد زكى العشماوى ص ٣٤٤ ، ص ٣٤٥ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالاسكندرية سنة ١٩٦٧ .

(٢) « لأن الاستعارة تظهر عينا ترى المتشابهات » أنظر « النقد الأدبى » جـ ١ (النقد الكلاسى) تأليف : وليام ك . ويمزات وكلينيث بروكس ترجمة د . حسام الخطيب ومحى الدين صبحى ص ١٠٥ مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٧٣ .

معايشته للعمل الفني ــ أن يضيف شيئا يضيء لنا ما وراء النص إضاءة جديدة[1] . وإذا كان الشاعر يطور ويجدد في نحته فهو في ذات الوقت إنما خلق إمكانيات جديدة للشعور تفتح السبل أمام الناقد يرى في المعنى الشعرى وجودا متشكلا بالعلاقة بينه (أى الناقد) وبين الكاتب وبين العمل الفنى . وعلى أساس هذه العلاقة تقوم المعنى الذى يراه الناقد ، بل « إن قيام أكثر من معنى دون أن تنفي هذه المعانى بعضها البعض ما هو إلا دليل على مدى غنى العمل الفنى ، فالمعنى ليس شرحا أو استيضاحا بل هو صياغة لتجاوب يتجدد بين العمل والناقد[2] .

وهذه الصياغة (التى يضيفها الناقد) المتجاوبة فى تجدد مع معاودة النظر المتأمل بين العمل الفنى والناقد ــ وهى أمر وعاه النقد العربى القديم بالنسبة لتذوق الأبيات فى القصيدة بيتا بيتا منفصلا كل عن زميله[3] ــ يبدو أن ــ د . محمد مصطفى بدوى وهو المتخصص فى النقد الأوروبى وخاصة الإنجليزى ــ يطورها فى نقده متأثرا بما قال به ت. إس. إليوت ــ ناقدا ــ حيث يرى إليوت . . . « أن الناقد الأدبى هو « الشاعر الناقد » أى الشاعر عندما يتخذ النقد وسيلة لتمحيص إمكانيات التعبير الشعرى ولتوجيه إمكانياته الخاصة ، ولا

---

(١) انظر فى ذلك: «الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية» للدكتور ميشال زكريا ص ٢٨ طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢.

ــ وانظر أيضاً « الصورة الشعرية » للدكتور ساسين عساف ص ٥٣ طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢

ــ وانظر كذلك « النقد الأدبى والعلوم الانسانية » تأليف : جان لوى كاباتس ترجمة الدكتور فهد عكام ص ١٠٣ طبع دار الفكر / دمشق سنة ١٩٨٢

ــ وانظر إضافة إلى ذلك « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » حـ ٢ ص ١٨٥ حيث يقول كينيث بيرك . . . « إن الفن ليس تجربة ، وإنما هو شيء مضاف إلى التجربة » دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٠ ستانلى هايمن/ ترجمة د . يوسف نجم ود . إحسان عباس .

(٢) انظر « المجلة » القاهرية / السنة الثامنة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ١٣٤

(٣) انظر كتاب « مع الشعراء » للدكتور زكى نجيب محمود ط ١ ص ١٩٣ سنة ١٩٧٨ / دار الشروق

يجارى هذا الشاعر الناقد ، سوى الناقد الذى يستطيع خلال ملكة خاصة ، ليست غريبة عن نفسه ، أن يعايش الشاعر فى صياغته لشعره ، يعايشه فيُحيي من التعبير الشعرى[1] وهذا يتحقق للدكتور م . بدوى حين يتناول نص الشابى « الصباح الجديد » بالنقد وخاصة تلك النغمة الدءوب الملحاحة على لاوعية الشابى ولا يستطيع منها فكاكا :

اسكنى ياجراح	واسكتى ياشجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
وأطل الصباح	من وراء القرون

يقول الدكتور محمد مصطفى بدوى : « ليس مطلقا نغم الانتصار الجهورى الممتلىء بالحياة ، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع همسه الأذن ، قصير النفس ، متقطع إلى أجزاء صغيرة ، فكأنك تسمع الشاعر يلهث . غير أنه فى الوقت عينه ليس بالنغم المضطرب الهائج بالانفعالات الصاخبة ، وإنما هو هادىء كئيب ، وتؤكد هدوءه تلك الحروف الصامتة الطويلة أو المدات التى تنتهى بها كل شطرة ويدل على أن الشاعر (رغم صغر سنه) قد تعدى مرحلة الألم والثورة وكون حكمه النهائى على الحياة . لقد عرف حقيقة الوجود الإنسانى ، وعرف آلامه فقبلها هادئا فيه شىء من الفلسفة وشىء من الأسى الهادىء (لأن قبوله هذا لم يكن بالأمر الهيِّن ، وإنما كلّفه ما كلّفه) كما أنه فيما يبدو لمح ما يقع خارج حدود هذا الوجود الإنسانى

والدليل الآخر هو ما فى القصيدة من صور ، فإذا كانت الصور الشعرية كما زعمنا فى المقال السابق تضيف إلى المعنى حقا ، ولم تكن مجرد حلية وزينة ، ولم يكن الغرض منها إثبات المعنى وتقريره فقط ، فإنه يحق لنا حينئذ أن نتساءل : ما السر

---

(١) انظر « المجلة » القاهرية / السنة التاسعة العدد ٩٨ فبراير سنة ١٩٦٥ ص ١٤ ضمن مقال بعنوان « ت.س.إليوت ناقدا » للدكتورة صفية ربيع .

فى وجود هذه الجمهرة من صور الموت فى الوقت الذى يرحب فيه الشاعر بالحياة كما يعتقد البعض ؟

فالشاعر يطلب من الجراح أن تسكن ، ومن الشجون أن تسكن ويقول : إن عهد النواح قدمات وإن الزمن قدمات ، وإن الصباح قد أطل حقا إلا أنه أطل من وراء القرون ، أى بعد موت الزمن ، ويتحدث الشاعر عن فجاج الردى ورياح العدم ويقول : إنه دفن الألم .

وتنتهى القصيدة بكلمة الوداع تتردد فى أذن القارىء على نحو غريب ، فتصبح الكلمة الوحيدة التى تعلق بذاكرة القارىء بعد قراءته القصيدة بزمن طويل .

وإذا كانت القصيدة تمثل انتصار الشاعر على الألم وترحيبه بالحياة بمفهومها العادى وإذا كانت جراح الشاعر قد سكنت حقا فلماذا يتكرر طلبه منها ودعاؤه إليها بأن تسكن ، وتتردد هذه الأبيات الثلاثة بإيقاعها الكئيب فتكاد تشبه دقات أجراس الكنيسة ، وهى تنعى رحيل فرد من بنى الإنسان ؟

لا ليست القصيدة كما تبدو فى ظاهرها انتصارا على الموت ، بل إنها أبعد ما تكون عن الانتصار الصاخب على الألم، فهى فى الحقيقة ترحيب بالموت ووداع للوجود الزمنى . وإذا كان الأمر كذلك فإن الحياة التى يرحب بها الشاعر ليست هى الحياة بمفهومها الشائع ، فالذى يهز قلب الشاعر هو الحياة الأخرى التى يوجدها الموت ، فعن طريق الموت سيجد الشاعر الحياة بما فيها من عذاب وسقام فحياته فى هذا العالم فى جوهرها ضرب من الموت، ولن يصل الشاعر إلى الحياة الأخرى الحقة التى أحس بقدومها، إلا بعد أن يتحرر من قيود هذه الحياة، ولهذا فلن يأتيه الصباح الجديد إلا بعد أن يموت الزمان وتنصرم القرون »[1]

---

(١) انظر دراسات فى الشعر والمسرح ط ٢ ص ٤١ ، ص ٤٢ .

هذا التعليق النقدى السابق للدكتور م . بدوى ، لا نظن أنه يأتى هكذا عفوا دون معاودة ومعايشة لقراءة النص التى قال بها الناقد عبد القاهر وتركت صداها فى نقادنا من طه حسين مرورا بمندور ووصولا إلى تلميذيه الناقدين الشاعرين م. بدوى ، ود. عشماوى ، بل إن بدوى لينصت إلى النغم « الماورائى » للألفاظ المنظومة لدى لاوعية الشابى تاركا لنفسه الناقدة حبل الإنصات والإنصات ... ، والإنصات إلى الخيال السمعى الواجب توافره لدى الناقد – وهو ما سبق لإيليوت أن قال به[1] فهو يرى فى هذا الصخب الذى يحدثه الشاعر نوعا من الترحيب بالموت ، فالذى يهز قلب الشاعر الواهى المريض ليس فى حقيقته إلا نوعا من السكون والخشوع والرفرفة – رغم أنفه فمن الذى يحب الموت ؟ – هو كما سبق أن قلنا فى مكان آخر[2] نوع من « حيوية العمر القصير » قرأها د. بدوى من خلال تكرار النغم الذى يجهد الشابى نفسه فى إيقافه حتى لا يسمع ترداد أجراس الكنائس المنذرة – أو المبشرة – برحيل الشاعر « اسكنى ياجراح ... » .

ولم يكن تأثر د . م . بدوى الشاعر الناقد : ت . إس . إليوت متحققاً فى هذا النقد التطبيقى فقط الذى عرضناه لقصيدة الشابى والذى هو أيضاً يجمع حيوات نقدية عربية وغربية (قديمة ومعاصرة) بل إن هذا التأثر يمتد إلى تعليقات الدكتور م. بدوى النقدية إذ يقول :

« ولا شك أننا لن نصل إلى معنى القصيدة هذا حين نسمعها أو نقرؤها مرة واحدة ، بل يجب علينا أن نقرأها فى أناة وتبصر ، المرة تلو المرة ، حتى تؤثر فينا

---

(١) انظر هذا البحث هامش ص ٩١

(٢) انظر « ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى بين القديم والحديث » د . سامى منير ص ١٥٨ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية .

تأثيراً عميقاً ، وحتى نستجيب لعناصرنا الاستجابة الصافية فتهبط صورها وموسيقاها إلى أعماق شعورنا وتتخذ شكلا معيناً هو المغزى الكلى للقصيدة ، وهذا هو ما يجب أن نصنعه دائما فى الشعر الذى يستغل القوى الإيحائية فى الألفاظ »[1]

هذا التقويم النقدى المنبىء عن معايشة لصدى رنين القصيدة داخل « الخيال السمعى » للدكتور م . بدوى هو أثر من مفهوم إليوت المشتق عن الرمزية والتى ترى . . . « قابلية اللغة ، بما فيها من ألفاظ وتراكيب وأصوات ، على مضارعة الموسيقى ، ... واكتفوا من الجملة بمراكز الإيحاء فيها ...

. . . « فصدى الكلمة عندهم ، ليس ما تعنيه ، بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة . . . وتغدو وحدة سنفونية ، تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر وتتفق من حيث عضويتها إيحائياً فى العمل الشعرى »[2]

هذه الطاقة المتداخلة التأثر بالقديم والحديث فى طريقة تناولها للعمل الفنى المنقود[3] لدى الدكتور محمد بدوى تهدينا إلى لب خبرته ناقداً يدرك أهمية

---

(١) « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ / د . مصطفى بدوى ص ٤٥ .

(٢) (« مذاهب الأدب ــ معالم وانعكاسات » ، الجزء الثانى « الرمزية ») د . ياسين الأيوبى ص ٨٠ / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط سنة ١٩٨٢ .

ــ وانظر قول جبران خليل جبران : « . . . الفن بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التى تجىء بين النبرات والخفضات فى الأغنية ، وبما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقى ساكناً هادئاً مستوحشاً فى روع الشاعر ، وبما توحيه إليك الصورة فترى وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجمل منها » .

(لسان الشاعر » ــ صلاح لبكى ــ دار الحضارة ط ٢ سنة ١٩٦٤ ص ١٤٠

(٣) انظر كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » / د ابراهيم حمادة ص ٦٧ ، دار المعارف سنة ١٩٨٢ وهذا الكتاب من مجموعة « مكتبة الدراسات الأدبية » رقم ٨٩

استمرارية تفكير الشاعر تفكيراً دائباً ومتماسكا فى العلاقات بين أوجه التجربة الإنسانية المختلفة مازجاً إياها فى اتزان لا يواتى إلا ذلك الشاعر المالك لناصية وعيه الفنى والمتمثل فى عشقه للتناسب والتنظيم[1] بين قواه (أى قوى الشاعر) العقلية وقواه العاطفيه ،

وهذا التناسب فى شكل العمل الفنى (عقليا وعاطفياً) لن يتوافر إلا إذا تمتع هذا الشاعر بالحاسة التاريخية — كما يقول بدوى عن إليوت — التى « تجعله يكتب وهو يحس بجيله الذى يعيش فيه إحساساً عميقاً يجرى فى دمائه ، بل وهو واع بأن — للأدب الأوروبى كله منذ عهد هوميروس وضمنه أدب بلده — وجوداً معاصراً له ، وأن هذا الأدب كله يكوّن نظاماً كائناً فى وقت واحد »[2]

فهذا الاحساس الواعى — عند إليوت وفق ما رآه بدوى — بالأدب الأوروبى منذ هوميروس حتى عصره ، يبرز ضرورة إدراك الناقد المستبصر لصلة الشاعر بالتراث الثقافى[3] هذا التراث الذى يتحول على يدى الشاعر القدير إلى قوة

---

(١) أنظر كتاب « قلعة واكسل » دراسة فى الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠ — ١٩٣٠ تأليف : إدمون ولسون ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ص ٩٥ الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت .

(٢) دراسات فى الشعر والمسرح — ص ١٠٢ .

(٣) إن سمة الشعراء النقاد تكاد أن تجتمع على شىء واحد هو شموليتهم الثقافية وحرصهم على تحكيك شعرهم مهما تباينت أساليبهم منذ زهير والنابغة والخنساء حتى إليوت ولسنا محتاجين إلى التعريف بأسلوبى زهير والنابغة وأسلوب الخنساء فى التلوق النقدى الجزئى ، مما قد استفاض فيه رجالات البلاغة التلوقية العربية القدماء، ونستطيع أن نلمح طرفاً منه لدى المعاصرين مثل د . زكى نجيب محمود فى كتابه « مع الشعراء » ص ١٩٣ ، أما إليوت فكانت ثقافته أوسع من أن يحيط بها مذهب أدبى واحد ، كذلك هى أيضاً ينابيع تأثراته الشعرية التى تعود إلى ما قبل الرمزيين الفرنسيين إلى جيرار دونرفال ، كما تعود إلى كل من « لافورج » و « فرلين » ، ومن بعدهما « سان جون بيرس » و « بول فاليرى » ثم معاصره الأمريكى

حلاقة مشاركة له (أى للشاعر) ومساندة إياه فى خلق الشكل الفنى لعمله .

فالفنان فى خلقه والناقد فى نقده إنما يعايشان فكرة واحدة هى متابعة العمل الفنى إيحائياً علوياً فقط ، بل هو إلى جانب ذلك شىء جرى تركيبه بقصد ودراية مستهدفاً خلق تأثير معين عن طريق ما أسماه إليوت « بالمعادل الموضوعى »[(1)]

يقول د . روجوكول تلاك . . « إن تعبير » المعادل الموضوعى » قد تنوول من قِبَل عديد من النقاد معبرين عن مفهومه بوجهات نظر متباينة ،

فالناقد كلينبث بروكس على سبيل المثال يرى أنه « التعبير المجازى العضوى و « الزيس فيفاس » يراه « مركبة التعبير لعاطفة الشاعر » ، أما « أوستن » فيرى فيه «المضمون الشعرى معبراً عنه لفظياً»، غير أن مايقصده «إليوت» تماماً بالمعادل الموضوعى يصعب تحديده ولكن باستطاعتنا أن نقول إنه أسلوب

(انظر « مذاهب الأدب » الجزء الثانى « الرمزية » د . ياسين الأيوبى ص ٧٧) ، ولا يفوتنا هنا أن نعود إلى ما قال به حازم القرطاجنى فى ذلك الشأن فى كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » . . . (من المهم أن يكون الشاعر عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية ، وسعة الثقافة فى هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، فالأصل الذى يتوصل به الشاعر إلى استثارة المعانى الشعرية ، وسعة الثقافة فى هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، فالأصل الذى يتوصل به الشاعر إلى استثارة المعانى الشعرية ، واستنباط تركيباتها ، هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التى يكون عليها التئام تلك الأوصاف موصوفاتها أو نسب بعضها إلى بعض . . . والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض)

(انظر « مفهوم الشعر » د. جابر عصفور ط٢ ص ١٨٦ دار التنوير – بيروت)

(1) The phrase «Objective co-relative» has been discussed threadbate by a number of critics, and most dirergent views have been expressed.

Thus for cleanth brooks the phrase means, «Organic Metaphor», For elises vevas it is, «Vehicle of expression for the Poet's emotion» and for austin, » It is the poetic content to be conveged by verbal expression» what Eliot exactly meant by the pharse is hard to determine. We can only say that it is a way of conveying emotion, without direct verbal expression, by presenting certain situations and events which arouse a similar emotion in the readers

It is the way through which a poet , like eliot, de-personalises his emotions.

انظر كذلك « إليوت » د. فائق متى ص ٢٩ ط١ سنة ١٩٦٦/ دار المعارف القاهرة)

لتحويل عاطفة الشاعر دون تعبير لفظي مباشر بتقديم مواقف معينة وأحداث تثير لدى القراء عاطفة تشابه عاطفة الشاعر ، وإنها لطريقة تناسب شاعراً مثل إليوت الذى يخلع عن تلك العواطف ما يمكن أن تتصف به من الذاتية »[1]

إننا لو تأملنا هذا الذى قاله الناقد (تيلاك) عن مفهوم المعادل الموضوعى عند إليوت لأمكننا التقاط عدة ملامح مؤشرة إلى صلة ما جاء عند إليوت بالمدرسة الرمزية، وكذلك ما قيل -قبل الرمزيين- منذ أرسطو فى فنية تركيب العمل الفنى (المحاكاة) حتى عند عبد القاهر عن وقع الكلمة من السياق عند قصد نظمها ، هذه الملامح هى :

أ ــ أسلوب لتحويل عاطفة الشاعر .

ب ــ خلال مواقف وأحداث معينة .

جـ ــ إثارة عاطفة لدى المتلقى خلال الملمحين (أ ، ب) تقارب عاطفة المبدع .

د ــ الوصول بما سبق إلى « الموضوع » الذى يهدف إليه الشاعر ، وكأنه بعيد عن ذاتية الشاعر .

فالرمزيون يقولون . . . « إن الصورة الرامزة تدل على ألوان المعانى العقلية والمشاعر العاطفية . . . وكأنها وحدها لغة التعبير ، وكأنما العقل والخيال أضحيا يعملان فى خدمة الرمز وتكثيفه[2] إنها لا تعبر تعبيراً مباشراً ــ أى عقليا

---

(١) انظر كتاب :

«T. S. Eliot, The critic»
By Dr. Raghukul tilak. p. 20
Ramabrothers , NEWDELHI S
Fourth Edition - 1981.

(٢) انظر كتاب « الفن والأدب » تأليف ميشال عاصى ص ١٩١ / الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت .

تجريدياً —بل تومىء وتوحى بأجواء شعورية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها وإلى العاطفة دون أن تسميها فهى صورة موحية تختصر المسافات الشعورية وتنـقل الحالات النفسية وهذا ما لا تستطيعه الأساليب التقريرية ، لأن الألفاظ فى الأسلوب التقريرى معتمة لا تقوى بدلالاتها المحدودة والمألوفة على أن تسبر أغوار النفس وتحيط بأجواء المشاعر والأحاسيس .

تطبيقاً على ما سبق ـــ فيما يختص بتأثر د . محمد بدوى بما جاء عند إليوت من تأثر بالرمزية فى مسألة تحويل عاطفة الشاعر من خلال مواقف وصور إلى موضوع محدد يهدف إليه الشاعر ـــ نراه يركز على لفظة « الليل » فى قول النابغة الذبيانى للنعمان :

« فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع »

قائلا :

« . . . نلاحظ أن النقاد (على الأقل فى كتاباتهم) قد عجزوا عن إدراك إيحاءات « لفظة الليل » فلم يهتموا إلا بوجه الشبه القريب المباشر الذى يقرره الشاعر ، وهو أن النعمان كالليل لا محالة مدرك النابغة ، أما التسوية بين النعمان وبين الليل التى يوحى بها قول الشاعر ـــ ذلك الليل البدائى المرعب بما فيه من تجارب قاسية وبما فيه من قوة خفية وسلطان غير مفهوم على البشر ـــ فلم يهتم بها أحد من النقاد ، ولم يتنبه أحد من النقاد إلى هذه المشاعر التى لابد وأن يكون قد أحس بها شاعر عاش فى عصر قديم مثل النابغة إزاء الليل »[1]

هذا عن إشعاعات اللفظة ـــ رمزيا ـــ من خلال السياق أما عن المواقف التى يخيلها الشاعر من خلال صور إلى « موضوع » ، فنرى بدوى يقول عن قصيدة « جيرونتيوم » لإيليوت :

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ص ٣٠

... « إنها موضوعة فى قالب درامى ، عبارة عن خواطر وأحداث غير مترابطة تمر فى ذهن « جيرونتيون » الرجل العجوز وهو فى حالة أشبه بحالة الغيبوبة أو أحلام اليقظة ، يقرأ له صبى عن أعمال البطولة فى الماضى فيذكره ذلك بمأساة الإنسان الحديث الذى يعيش فى حضارة متداعية تخلو من البطولة وليس فيها سوى مظاهر الفساد .

والسقم والموت :

هاأنذا رجل عجوز فى شهر الجفاف
يقرأ لى صبى وأنتظر الغيث
لم أكن أبدا عند الأبواب الحامية
ولم أحارب وأنا غارق لركبتى فى المستنقعات المالحة
ولم أرفع سيفى الثقيل والذباب يلدغنى
منزلى الذى أعيش فيه متداع
وعلى حافة النافذة تربع اليهودى صاحب البيت . . .

ويستشف بدوى — من خلال هذا الاجترار الداخلى المشتت للرجل « جيرونتيوم » العجوز — يستشف ما يهدف إليه إليوت من وراء تقديم مثل هذا الشيخ العجوز ، ألا وهو تأمل إليوت للمدنية الحديثة ، هذه المدنية التى أصابت الإنسان بالقحط الروحى ، نعم مازال بعض الناس على الأقل يقومون بأداء المراسيم والشعائر الدينية ، إلا أن أرواحهم مجدبة ولم يبق من الدين سوى المظهر الخارجى والشكل »[1]

إن هذا المنهج فى قراءة ما وراء التشتت الظاهرى للمواقف الشعرية المتعددة فى

(١) انظر دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨٠ ، ص ٨١

لقد حاول مثل ذلك الدكتور العشماوى (تلميذ طه حسين ومندور فى منهجهما التذوق البلاغى) حين تكشف له من خلال المشاهد المتباينة — ظاهريا — فى معلقة لبيد . . « أن هناك وحدة تربط بين المواقف المتعددة ، وهى تدل على اكتمال التجربة الشعرية عند الشاعر الجاهلى ، هذا الاكتمال الذى ينسى فيه نفسه ، ويكاد يختفى فيه التمييز بين الذات والموضوع .

---

(١) ولقد قال كولردج — مجادلا وردزورث — بأن الثقافة تؤدى إلى صنع الشاعر ، فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوشة ، وتنقصهم النظرة الشاملة (انظر « النقد الأدبى » جـ ٣ (النقد الرومانتى) تأليف ويليام. ك. ويزات وكلينيث بروكس ترجمة د. حسام الخطيب ومحيى الدين صبحى ص٥٠٩/مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٧٥

(٢) مثل هذا المنهج نجده عند الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه « دراسة الأدب العربى » الصادر عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ ط ١ حين تناول موضوع « فى البحث عن وحدة الشعر » إلا أن بحثه ركّز على الجانب الأسطورى فى تناوله للمواقف المتعددة التى تناولها معظم الشعراء الجاهليين ، متلمسا خلف تعددها خيطا شعوريا واحدا يجمع بينها فى رباط يجعلها متوحدة تماما — كما أوحى به أيضا إلينا منهج الرمزيين أو إليوت أو بدوى — وقال إنها وحدة الإيمان بحتمية الفناء

ثم أضاف ناصف كتابا آخر ، أفرده لهذا الموضوع وهو كتاب « قراءة ثانية لشعرنا القديم » صدر عن دار الأندلس ببيروت سنة ١٩٨١ ، وهو يتناول نفس ما جاء بكتاب « دراسة الأدب العربى » فى موضوع « فى البحث عن وحدة الشعر » مع تعديل فى العنوانات التى تندرج تحتها نفس المقطعات الشعرية المتناولة فيما مضى نقديا بكتاب «دراسة الأدب العربى» إلى جانب إضافات طفيفة لن تخرج بها عما قاله سابقا سنة ١٩٧٧

ولا يخفى علينا أن الدكتور م .د النويهى قد حاول ذلك النهج فى كتابيه جـ ١ ، جـ ٢ « الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه » ولكن من منطلق « الموقف وما يقتضيه من لغة حاول تلمس ما فيها من رباط حيوى »

وأعتقد أنه يعنى « بحيوى » تمثل الموقف دراميا وقد صدر كتاب النويهى فى عام ١٩٦٦.

هذه الوحدة بين الذات والموضوع ثمرة لما يسمى أحيانا عند النقاد المحدثين بالرؤيا ـــ التى هى تصور الفنان للشىء الذى أمامه أو بالتأمل الذى هو استغراق الذات فى الموضوع وانتشارها فيه ما يسمى أحيانا أخرى بالخيال أو التمثل أو التصور أو الحدس »[1]

إن الناقد الشاعر د . محمد زكى العشماوى ، يقرأ معلقة لبيد ، متوحدا بحدسه النقدى (الذى تكون عنده عن طريق تخيله لموقف لبيد ، والإنسان الجاهلى عموما من حياته ذات المواقف[2] المتصارعة) مع المواقف المتباينة المتشابكة ، ليرى ما وراء ظاهرها المشتت « فكرة الصراع » مفتاحا لوحدة من نوع ما تتمثل فى كثير من قصائد الشعر الجاهلى .

هذا الصراع يتمثل فى تصوير لبيد ناقته بالأتان الوحشية تارة ، وبالبقرة المسبوعة تارة أخرى ، وفى هاتين الصورتين معا يبدو هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت .

« فعاطفة الصراع هذه ، من أجل الحياة ، هى الجانب المشترك فى الصورتين (كما يقول الناقد الشاعر د . العشماوى) ، وهى الغاية التى تهدف إليها المقطعتان بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة ، فإذا كانت قصة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف

---

(١) انظر : « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ط ٢ المعدلة لأستاذنا جميعا محمد خلف الله أحمد ص ٢٣٣ سنة ١٩٧٠ ـــ معهد البحوث والدراسات العربية المطبعة العالمية / القاهرة .

(٢) ذلك أن الأسلوب موقف (انظر كتاب « شعر الحقيقة (دراسة فى شعر معين بسيسو ») / محيى الدين صبحى ص ٧ ط ١ سنة ١٩٨٢ / دار الطليعة / بيروت)

من الموت ، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفسا إنسانية واحدة . ومن تفاعلهما يتحقق الصراع النفسى »[1]

إن فكرة « الحدس » عند الفنان - كما قال بها كروتشه - هى منبع وظيفة الناقد الخلاق عند العشماوى ، وهو يوظفها خلال تناوله - التأثرى التذوقى - للألفاظ الموحية فى النص ممتزجة بموسيقاها وتوقيعاتها ، عند تحليله للصور المختلفة[2] التى تحتويها مشاهد مقطعات الشعر الجاهلى لتعكس لنا الكثير من روح العصر السائدة .

ولعل آخر مبحث صدر للناقد الشاعر الدكتور العشماوى - وهو « دلائل القدرة الشعرية عند شوقى »[3] يكشف لنا تأثره بوظيفة الناقد الأدبى كما يراها « إليوت » إذ يقول :

. . . « إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقى ، هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقا ، ونعنى به صلة الشاعر بتراثه ، ونوعية هذه الصلة ، ومعناها من الوجهة الإبداعية . . .

---

(١) قضايا النقد الأدبى والبلاغة ــ د . محمد زكى العشماوى ص ١٥٩ إلى ص ١٧٧ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية سنة ١٩٦٧

(٢) انظر كتاب « الصورة والبناء الشعرى » للدكتور محمد حسن عبد الله سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٨٣) دار المعارف بمصر ص ١٩ ط ١ سنة ١٩٨١ حيث يقول : . . « الصورة ، وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص الذى يحدده المصطلح البلاغى ، أو الذى يمكن توصيفه إذا ما رأينا أننا بحاجة إلى إضافة أو تعديل فى مفهوم الصورة ، فإنها تبقى « صورة » ضمن تكوين شامل حجرا فى بناء ، أو نغمة فى لحن هرمونى أو لونا أو ظلا أو ضوءا فى لوحة . »
وانظر أيضا ص ٨٩ ، ص ١٤٥ إلى ص ١٧٣ ، ص ١٩٢ فى السطرين ٢١ ، ٢٢

(٣) مجلة « فصول » / المجلد الثالث / العدد الأول (اكتوبر ، نوفمبر / ديسمبر سنة ١٩٨٢) والخاص بشوقى وحافظ (الجزء الأول) ص ١٢ ، ص ١٣ ، ص ١٥ / الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة

ولعل شوقى أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة ، وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية فى أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية . ..

. . . « أما الدليل الثانى للقدرة الشعرية عند شوقى ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى

. . فالشعر صوت داخلى مستقل عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه ، وقد يوجد بدونه (يعنى الشعر الجديد أو المعاصر أو شعر التجربة) وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقته فى إيقاع الجمل ، وفى طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة »

. . . « أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقى فهو العاطفة الهادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن »

. . . « أما الإرهاص الرابع والأخير فى هذا البحث ، فهو قدرة شوقى على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوقى إلى عالم يفلت من حدودنا فتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية »

وبتأملنا لتلك الدلائل الأربعة التى ارتآها الناقد الشاعر د. العشماوى والتى هى ظل لتأثره فيما نرى بإليوت ناقدا ــ نحس أنه يتميز من زميله د . مصطفى بدوى فى معظم ما قدمه من أعمال نقدية ــ إضافة إلى ما سميناه بالحدس النقدى ــ يتميز بالدليل الثانى ،ألا وهو **الصوت الداخلى الذى يرتبط بطريقة الشاعر فى إيقاع الجمل ، وفى طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وماتجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة .**

والسبب الذى دعانا إلى تمييزه من الناقد الشاعر د. مصطفى بدوى بهذا الدليل الثانى (وهو ما أطلق عليه إليوت اسم الخيال السمعى) أن أستاذنا

العشماوى يتمتع بطاقة – سهم فى إثراء وظيفته ناقداً – ألا وهى طاقة التحيل الموقف[1] وفق ما يمليه الحدث الدرامى على الممثل الجيد كى يكتمل التأثير من الحركة المسرحية والإشارة والتعبير بقسمات الوجه مع تولّد الكلمة الدرامية مُحَمَّلَةً بذلك كله مسترشدا بما جاء على لسان قسطنطين ستانسلافسكى فى كتابة « إعداد الممثل » والذى ترجمه الدكتور عشماوى مشاركة مع الممثل الواعى ثقافيا ، محمود مرسى أحمد ، حين يقول « إنه لابد (للممثل) أن يحس بالدافع أو المادة (حتى) يستطيع بطريقة انعكاسية أن يؤثر فى طبيعتنا الجسدية ، ويدفعها إلى العمل . وهذه الملكة ذات أهمية عظمى فى مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل حركة تقوم بها على خشبة المسرح ، وكل كلمة تنطق بها هى نتيجة للحياة الصحيحة لخيالنا »[2]

فحياة التذوق النقدى ، منذ رجالات البلاغة اليونانية والعربية ، تكمن فى ما قال به ستانسلافسكى من أن كل كلمة ينطق بها — أهل الإبداع الفنى — لابد أن تمتد مساحتها الدلالية لتوحى إلينا بشىء لا يستطيع استشفافه إلا خيال ناقد متمرس يعايش الكلمات فى حيواتها المتجددة .[3]

---

(١) انظر تحليله التذوقى البلاغى النابع من تخيله للموقف دراميا لبيت الشاعر : « وإنى على إشفاق عينى من العدا . . . » بكتابه قضايا النقد الأدبى والبلاغة من ص ٣٤٢ إلى ص ٣٤٥ .

(٢) انظر « إعداد الممثل » تأليف قسطنطين ستانسلافسكى / ترجمة د. محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى أحمد ص ٨٨ ط ١ سنة ١٩٦٠ سلسلة الألف كتاب العدد رقم (٣٠٧) مكتبة نهضة مصر .

(٣) يقول الدكتور شكرى عياد « أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها إليوت وباوند ، كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما ريتشاردز وإمبسون ، ولا سيما « النقد التطبيقى » و « فلسفة البيان » للأول ، و « سبعة ألوان من تعدد المعنى » للثانى مع أن ذكر « إليوت » أو « باوند » قلما يرد فى هذه الكتب . فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عموماً ، والأصح أن يقال إنهما كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه ولا شك – على كل حال – أنهما فتحا بتحليلهما لفكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » آفاقاً جديدة للنقد الحديث (انظر بحث « موقف من البنيوية » د. شكرى عياد / مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الثانى ص ١٩٠ سنة ١٩٨١ . والعدد بعنوان « مناهج النقد الأدبى المعاصر / الجزء الأول / الهيئة المصرية العامة للكتاب .)

فالأدب ـــ كما يقول مندور » فن لغوى جميل ، وتجب العناية بناحية الجمال اللغوى فى الأدب ، ومدى صدقه فى ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء وإن كنت بالبداهة لم يخطر ببالى أن أدعو الناقد إلى الانصراف عن متابعة كل فروع المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بل وأضفت الفلكية ذاتها

. . .ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخلى الذى يشع من نفس الناقد فيعينه على استخلاص أصالة الأديب الخاصة ، ولكن فى غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده »[1]

فكأن هذه الحيوات المتجددة للكلمة الفنية إنما تستمد وجودها من خلال **شمولية ثقافة الناقد** ـــ كما رأيناها عند د . بدوى ود . العشماوى (**متأثرين مندورا وت . س . إليوت ـــ مع تنبه د . بدوى إلى عدم تغليب معارف الناقد المتعددة على خاصية الفن التذوقى اللغوى أثناء عملية التواصل الاستشفافى النقدى) واستجابته (أى بدوى) لما سبق أن أشار به مندور فى منهج فرديناند دى سوسير فى علم اللغة كأساس فيلولوجى ـــ خلال عملية النقد . دون إغراق ـــ هذه المرة أيضا ـــ فى التركيز على أسلوبية الأسلوب الأدبى حتى لا يفقد الناقد حيوية تمثله التذوقى للغة فى سياقاتها المتعددة خلال التجارب الفنية** ، منصرفا إلى توجيه طاقاته ناحية اكتشاف « الشكلية فى الأسلوب » والتى ولدت ما عرفناه معاصرا من أنماط « الأسلوبية » و« البنيوية »، وكادت أن تفقد العملية النقدية التذوقية المعاصرة حيويتها ، فتصيبها بمثل ما أصاب معظم تراثنا النقدى العربى العريق من آلية التصنيف الشكلى المعقم

ـــ ويقول د. عز الدين اسماعيل : ... « إن حياة الألفاظ الطويلة وما نبلور فيها من مأثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية (انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ط سنة ١٩٥٥ ص ٣٥٣ / دار الفكر العربى / القاهرة)

(١) انظر « النقد والنقاد المعاصرون » د. مندور ص ١٥٤

Modern Literary Thought للناقد جورج واطسن فترجمه إلى اللغة العربية تحت عنوان « الفكر الأدبي المعاصر » هادفا من هذه الترجمة ، وقف زحف تيار الأسلوبية الشكلية المعاصرة وما استتبعها من الاتجاه البنيوي في مجال وظيفية الناقد الأدبي(١)

(١) انظر مقدمة المترجم في ص ٨ ، ص ٩ من كتاب « الفكر الأدبي المعاصر » تأليف جورج واطسن ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٨٠

والأسلوبية وريثة البلاغة ، فالحدث اللغوي يبرز أبعاداً ثلاثة : بعداً دلالياً ، وبعداً تعبيرياً وبعداً تأثيرياً .

وتقتصر الأسلوبية على تمحيص البعدين التعبيري والتأثيري ، وتتطابق مع التفكير البلاغي فكلاهما موضوعه « فن الكتابة ، وفن التركيب » ...

وهذا يقودنا إلى استقراء العلاقة بين الأسلوبية والنحو . فالنحو يضبط قوانين الكلام بحيث يحدد لنا ما لا نستطيع أن نقول ، ولذلك فالأسلوبية رهينة النحو ، إذ لا أسلوب بلا نحو

وأهم خاصية يمكن أن ترصد للأسلوبية ، إثارتها لانفعالات متعددة ، ومتميزة تبعاً للسياقات التي ترد فيها . ذلك أن الأسلوب اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات ، مما يجعل من الصعب علينا استكشافه إلا من خلال الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة .

فالمبدع يفضل بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة الاستعمال ، فالأسلوب هو استعمال اللغة ، ولن يكون ذلك إلا بتفجير الطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي ، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة ، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر ، محدثاً ضغطاً على المتلقي ، مولداً عنده : الإقناع كشحنة منطقية ، والإمتاع كشحنة عاطفية والإثارة كشحنة استفزازية محرضة .

ومن هذه الشحنات المتداخلة تبرز القدرة الإيحائية التي تميز النص الأدبي حيث لا تترك الألفاظ على حالها الأصلي ، بل تزاح عن واقعها الأصلي العادي إلى واقع جديد ، تمّ تركيبه ، حسب مقتضيات النحو ثم البيان

ويمكن إجمال مفهوم الأسلوبية ، فيما قاله الدكتور شكري محمد عياد :.« بأنه الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي » ، مع ملاحظة [illegible] ، وهي أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معان ، أو عواطف ، أو أخيلة ، أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة ، وهي أسماء مبهمة متداخلة ، يفضّل النقد الحديث أن يستعيض عنها بكلمة واحدة تؤدي المعنى المركب ، الذي تومىء تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة « الرؤية أو الموقف » ...

(انظر مجلة « الفكر العربي » – يناير / فبراير العدد (٢٥) من ص ٣٢١ إلى ص ٣٢٥ ، وكذلك مجلة « فصول » / المجلد الثالث / العدد الثاني : يناير / فبراير / مارس سنة ١٩٨٣ ص ١٣ ، ص ١٤)

أما البنيوية فإنها تأخذ الواقع وتفككه ، ثم تعيد تركيبه لذا يمكن أن يقال بأن البنيوية نشاط يحاكى الواقع بإعادة تكوين شيء ما بحيث تظهر فى عملية إعادة تكوين القواعد التى تحكم (أى تضبط) وظائف ذلك الشيء فالنشاط البنيوى يتمثل فى عمليتين متميزتين : « التقطيع » و « التركيب »

فالعملية الأولى تقطع الشيء وتجد فيه أجزاء متحركة يختلف موقعها ، وينتج عن اختلاف موقعها هذا معنى معيناً ، فالجزئية لا معنى لها فى حد ذاتها ، لكن أى تغيير يطرأ عليها يترتب عليه تغيير فى المجموع نتتج عن هذه العملية إذن حالة أولى ، مبعثرة للصورة أو الظل

أما العملية الثانية ، فتكتشف وتحدد القوانين التى تترابط بمقتضاها هذه الوحدات ، وهذا هو النشاط التركيبى . وفى هذه المرحلة الثانية ، تدور معركة ضد الصدفة . لذا يكتسب تكرار الوحدات قيمة شبه إبداعية ، فعودة الوحدات بانتظام ، وترابطها ، يبنى العمل الأدبى ، ويكسبه معنى معيناً

(انظر مجلة « الفيصل » / العدد (٤٥) يناير / فبراير سنة ١٩٨١ مقال بعنوان « رولان بارت » رائد المدرسة البنيوية — د. سامية أحمد أسعد ص ٧٥)

ومن منطلق العملية الثانية (التى تكتشف وتحدد القوانين) يتبين أن البنيوية تحاول تقنين الأدب كنظام عقلى مجرد حيث تسعى إلى تحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به « الكمبيوتر »

يقول « رولان بارت » فى كتابه « درجة الصفر للكتابة » :

« لا جدال فى أن الكلام (الكلاسيكى لا يرتقى إلى الكمال الوظيفى للشبكة الرياضية فالعلائق فيه غير ظاهرة بواسطة إشارات خاصة ، بل فقط عن طريق مصادفات فى الشكل أو فى التنظيم . إن انسحاب الألفاظ نفسه واصطفافها هو ما يحقق الطبيعة العلائقية للنص الكلاسيكى .

فبعد أن تستهلك الألفاظ فى عدد صغير من العلاقات المتشابهة باستمرار تقترب من علم الجبر : وتكون الصورة البلاغية ، والصيغ المكرورة ، هى الأدوات الضمنية لإقامة علاقة ما ... (انظر : درجة الصفر للكتابة / رولان بارت / ترجمة د. محمد برادة — دار الطليعة بيروت سنة ١٩٨٠ الطبعة الأولى)

ويكفينا للتعليق على كلام « بارت » بأنه لا يمكن أن تكون اللغة الفنية هى لغة الرياضيات فهناك فرق كبير بين التعبير الحقيقى ، والتعبير المجازى ، ذلك أن الحقيقى يقف عند حدود اللفظ ، أما المجازى فلا يعنيه اللفظ فى ذاته ، بل ما وراء نظمه فى صياغة متجددة . حقيقة هناك « انسحاب فى الألفاظ واصطفافها » كما يقول « بارت » ولكن هناك القوة التى تميز شاعراً من شاعر وفناناً من فنان ألا وهى قوة الصهر أو التداخل التى تعمل على اصطفاف هذه الألفاظ بطريقة معينة لتحدث تأثيرات لا حدود لها عند المتلقى ، فالصهر « وهو قوة فعل الفنان » يعمل على اصطفاف هذه الألفاظ لتنبيء عن موقف إنسانى معين يجعل للإنسان وضعه المتفرد فى الكون ، بعيداً عن آليات العلوم الرياضية التى فشلت فى الوصول إلى قوانين عامة (ممثلة فى البنيوية) مفروضة على العمل الأدبى مما يجعل من المحتم وجود منهج خاص يناسب العلوم الإنسانية ...

(انظر « فصول » / المجلد الأول / العدد الثانى سنة ١٩٨١ ص ١٩٨

وانظر مجلة « عالم الفكر » الكويتية / المجلد الثانى عشر يوليو / أغسطس / سبتمبر سنة ١٩٨١ من ص ٤٦٩ إلى ص ٥١٢

ويكفى للتدليل على وقوف « جورج واطسن » فى وجه هذه الحركة الشكلية فى النقد (أقصد الأسلوبية والبنيوية) ـــ وموافقة ذلك لمزاج الناقد الشاعر د . مصطفى بدوى ـــ يكفينا هذه العبارة التى يقول فيها :

. . . « إن بدعة الجديد فى أحدث صورها ، عجيبة من العجائب ، وأنسب وصف لها أن نسميها بدعة « الجديد الأثرى » أو « الجديد العتيق » - Palaso Modern

ولا تلخص لنا هذه العبارة صفات « النقد الجديد الفرنسى » فحسب ، وإنما تلخص أيضا ، التيار الجديد الذى ظهر فى الستينيات والذى حَلّ محله هذا النقد على نحو من الأنحاء ، كما تلخص عددا كبيرا من الموضات الأخرى التى ظهرت بعد الحرب . والناقد الجديد الأثرى ، هو المولع بالجديد فى الفكر يفتش عنه دائما ، بحيث يتوهم أن شيئا ما عمره نصف قرن أو أكثر هو أحدث الأشياء »[1]

= وانظر مجموعة « زدنى علماً » كتاب « البنيوية » تأليف جان بياجيه ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبرى ص ٦٤ - منشورات عديدات / بيروت وباريس ط ٣ سنة ١٩٨٢

وانظر معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب - مكتبة لبنان / د. مجدى وهبة وكامل المهندس ص ٥٥ ،ص ٥٦ سنة ١٩٧٩

وانظر معجم مصطلحات الأدب - د. مجدى وهبة ص ٥٤٣ ، ص ٥٤٤) .

(١) انظر « الفكر الأدبى المعاصر » - جورج واطسن / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ص ١٠٤ ، ص ١٠٥ ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠

وانظر أيضاً صحيفة الأهرام / العدد (٣٤٥٦٦) السنة (١٠٧) الصادرة فى يوم الأحد ١٩٨١/٨/٢ الصفحة رقم (٧) حيث يعلق الأستاذ / محمد عبد الله الشفقى على حركة النقد الجديد تحت عنوان « النقد الجديد لم يعد جديداً » قائلا :

« إن المهتمين بمدارس النقد الأدبى الحديث فى شتى عواصم العالم الثقافية ، لاشك يتذكرون مدرسة « النقد الجديد » التى تألقت فى أمريكا فى أربعينيات القرن الحالى ، وكان التألق على يد أكاديميين فى =

ويقترح واطسن نوعا من الإصلاح يمكن إدخاله على هذا اللون من النقد الجديد ــ يكاد أن يكون مطابقا لما سبق أن جاء به عبد القاهر فى مجال وظيفة الناقد الأدبى ــ ليبعد به نائيا عن (سلطان « الموضة » سلطان التحديدات أو التعريفات) (ص ١٤٨ من نفس الكتاب) فيقول :

« إن هناك إصلاحا يمكننا أن ندخله مباشرة ، وهو إحياء دراسة النحو فى سياق أدبى ، هو ميدان النقد الأدبى التطبيقى . فمقدار ما يمكن تحقيقه فى التحليل الأدبى عن طريق مجموعة أدوات النحو التقليدى المعروفة كبير ، بحيث يدعو إلى الدهشة حقا . أدوات عناصر الكلام ، ومفهوم الزمن فى الفعل ، أى ما إذا كان ماضيا مثلا ، وأنواع الجمل من إخبارية وشرطية وغيرها

والمبنى للمعلوم ، والمبنى للمجهول ، ومشاكل ترتيب الكلام فى الجملة ، من تقديم وتأخير ، وسرعان ما نجد أنفسنا نوسع من أفق المناقشة ، فندرس مسائل تتعلق بالتراكيب ، ودراسة الأساليب Stylistics .

فإن شجعنا البحث فى هذه الميادين على نحو جدى ، أصبح بمقدور النقد التطبيقى فى برامجنا الأدبية ، أن يوفر أداة فى غاية المرونة لإثارة اهتمام الشباب بلغة

= الجامعات الأمريكية ، على رأسهم كلايانث بروكس Cleanth Brooks و جون كراورانسوم John Crowe Ransom و ب بلاكمور Blackmur

ولقد ظهر النقد الجديد استجابة للإبداع الأدبى السائد فى ذلك الحين من أعمال ذاع صيتها مثل : « الأرض الخراب » لـ ت. س. إليوت T. S. Eliot و « عوليس » لجيمز جويس J. Joyce وهى أعمال حافلة بالرمز والمعارضة والإرشادات الواعية ، إلى أعمال كلاسكية قديمة ، رأى النقاد الجدد تلك الأعمال ، فأكدوا على استقلالية العمل الأدبى عن الدين والفلسفة وأشكال الفكر الأخرى .

وفى نفس الوقت رأى النقاد الجدد أن النقد الجديد نفسه ، والكتابة عن الأعمال الأدبية ، يعد شكلا من أشكال الأدب ، شكلا يستقل بنفسه ويقف على قدميه ، ولا يعتبر ثانوياً أو تابعاً للأعمال الأدبية الإبداعية ... أى أن النقد الجديد الذى ظهر فى الأربعينيات لم يعد جديداً ، فها هى ذى مدرسة جديدة تظهر ، لكنها تظهر لتمحى هذا التيار من ناحية ، ولتسهم أيضاً باجتهادات جديدة من ناحية أخرى .

وأصحاب هذه المدرسة اسمهم The Deconstructionsisits ولعلنا نسميهم : أصحاب تفكيك البناء الإبداعى ، أو رد البناء الإبداعى إلى جزئياته .

الأدب »[1]

إن جل اهتمام الناقدين الشاعرين د . محمدمصطفى بدوى و د . محمد زكى العشماوى ينصب على تنبه الناقد إلى تأسيس تيار من الاستشعارات النقدية المعاصرة . يتسم بضرورة انتقاء أفضل ما فى الأصول التذوقية البلاغية القديمة مما يوائم جنوح إلى شد أنفسهما إلى شكل فني واحد

فهما يحكمان على الشعراء من منطلق كونهما ــ ضمن ركب النقاد ــ يعرفان مهمة الشعراء حيث دفعا إلى مضايق الشعر .

وتجربتهما فى وظيفية الناقد الأدبى تشير إلى ذلك من خلال تجميع ما سبق عرضه من خطوات لهما نجملها فيما يأتى :

١ ــ ضرورة استمرار الناقد عند د . بدوى و د . العشماوى لحرفة القلق النقدى بحثا عن جماليات التركيبة اللغوية فى جرأة مصدرها التأثرية النقدية التى استمداها عن أستاذهما د . مندور وكذلك عن أستاذهما الدكتور طه حسين

٢ ــ الاستقراء النقدى المتجدد لقضايا سبق تناولها ــ مثل قضية وحدة القصيدة ــ وكان لهما جهد إعادة عرضها فى تفسير تتجسم فيه التيارات الثقافية المتكاثفة فى عصرنا ، وليست بالشئ القليل

---

(١) عكر الأدبى المعاصر جورج واطسن د. محمد مصطفى بدوى ص ١٧٤ ، ص ١٧٥
وانظر دلائل الإعجاز « للإمام عبد القاهر الجرجانى
وكذلك « أسرار البلاغة » للإمام عبد القاهر الجرجانى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣ ـــ ظهر أثر دراستهما لنظرية كولردج فى الخيال الشعرى ، من حيث ضرورة تنبه الناقد إلى ملمح إذابة معطيات العالم المادى ، وتحطيمها بقصد خلقها خلقا جديدا فى أى تشكيل لغوى فنى معاصر مهتدين بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى

٤ ـــ (الصورة الشعرية) يمكن للناقد رصد حيويتها ، حين يلمس فى ألفاظ القصيدة(عصارة سائدة من عاطفة لها قدرة صهر الكثرة المتباينة فى وحدة متناسقة)

٥ ـــ (التيقظ إلى مدى امتلاك الشاعر لقدرة الإرادة الواعية) فى ضبطه ـــ أى الشاعر ـــ لما يتزاحم عليه (أثناء إنشاء بنية التجربة الشعرية)ـــ كما عرفت عند الشاعر الناقد ت . إس . إليوت ـــ وذلك لإحساسهما لذع التجربة الشعرية ، والتى كشفت فيهما استشفافا لأسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقيا

٦ ـــ (العثور على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر من خلال كلمات هذا الأخير التى تعادل انفعاله ، جاعلة من فن الاستعارة) ـــ وهو قمة التعبير المجازى ـــ وسيلة شبه خفية يدخل بواساطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لاكتمالها وبذلك يمكن تفسير الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوى الذى يميز شاعرا عن آخر مسترشدين بالجهود النقدية لريتشاردز

٧ ـــ اكتساب الناقد لما يمكن أن نلقبه « بالفاعلية النقدية » والتى يقصد بها المعايشة الخلاقة للأثر الفنى ؛ بحيث تضيف لنا نحن القرّاء الواعين شيئا يضىء لنا ـــ ما وراء ... النص ـــ إضاءة جديدة . وذلك

بتدريب الناقد نفسه على الإنصات إلى الصوت الداخلى للشاعر من خلال تمرسه بدراسة الكلمات فى حيواتها المتجددة ، حيث يمكن عن طريق هذه الحيوات تغيير امتداد المساحات الدلالية لهذه الكلمات.. وبذلك تتولد فى نفس الناقد **طاقة التخيل للموقف الفنى**

ب – الشعراء النقاد :

أولا – صلاح عبد الصبور

« قراءة ثانية » أو « قراءة جديدة » ، تعبيران يتشكل كل منهما فى كلمتين ، كثيرا ما ترددتا « عنوانا » لدراسات توافر عليها نقادنا[1] وربما لم تذكرا « عنوانا » غير أن المضمون النقدى يشير إليهما فما كتب النقد التى راد بها الدكتور طه حسين حياتنا النقدية – خاصة فى الشعر العربى – إلاّ « قراءة ثانية » من وجهة نظر متجددة فى حينها ، تبرز ثقافته هو من ناحية ، وتكشف أصالة الكلمة الشعرية فى حيواتها عبر العصور

والدكتور « محمد مندور » هو الآخر ، قد تسلم الخيط النقدى عن أستاذة طه حسين وأضاف إليه – من خلال وظيفته ناقدا – ما حصّله من دراسات قديمة ومعاصرة لشتى منابع الفكر والفن ، عربى وغير عربى

والدكتوران ، محمد مصطفى بدوى ، ومحمد زكى العشماوى ، لم يبعدا عن ذلك المنهج الذى ارتآه أستاذاهما (طه ومندور) مضيفين إلى وظيفة الناقد إضافات – سبق أن ذكرناها – تبدت فيها تجديدات ، أحسبها ليست بعيدة عن قول الأستاذ / طه أحمد إبراهيم ، فى حديثه عن النقاد اللغويين قائلا : ... « كان النقد عند اللغويين يقوم على المزاج ، والاستعداد والثقافة ، وكانت الخصومة فى الشعر والشعراء حادة ، لا تلقى القول إلقاء ، بل تدعمه بالدليل ، ومن هنا ، عمق البحث فى خصائص الشعراء ، وعمق البحث فى ضروب القول » ...

وكذلك قوله ... « إن فى الأدب عناصر جديدة ... يجب أن تتحقق فى الشعر لا فى كل شعر ، ويجب أن نعدها من الأمور الجيدة ، فى المعانى ، والصياغة ، والأعاريض والنغم ، والشعور ، والنفس ، عناصر جيدة . متى وجد

---

(١) ذكرها عبد الصبور فى كتابه « قراءة ثانية لشعرنا القديم » ولم يذكرها أدونيس وإن كانت موجودة متضمنة فى كتابيه « مقدمة للشعر العربى » ، « الثابت والمتحول » بأجزائه الأول (الأصول) والثانى (تأصيل الأصول) والثالث (صدمة الحداثة)

بعضها فى شعر كان جيدا ، وكان صاحبه سابقا »[٢]

« فالقراءة الثانية » فى حقيقة مضمونها تعنى – وفق ما رأينا عند عبد الصبور – التأثير المستمر لامتداد الروافد الثقافية المتجددة ، مع مراعاة منهج الناقد مقتدرا فى كيفية مزجها بقدر محسوب خلال تفحصه لأى نص أدبى تفحصا يتحقق له من ورائه استكشاف ما سبق أن قال به عبد القاهر عن « معنى المعنى » ، وتلقفه د. طه حسين ود. مندور ود. مصطفى بدوى ، ود. محمد زكى العشماوى كلٌّ على قدر جهده لأن الميدان مازال مفتوحا لقول حازم القرطاجنى – الذى بدأنا منه مقدمة بحثنا – عن صناعة البلاغة ... « هى البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته »[٣]

وهذه القراءة الثانية تختلف عند الشعراء النقاد من أمثال « صلاح عبد الصبور » و « أدونيس » عنها عند النقاد الشعراء ، كبدوى والعشماوى ؟ لأن طبيعة العملية النقدية لدى من غلبت عليه حرفة الشعر ، تختلف عنها عند من غلبت عليه حرفة النقد .

---

(١) طه أحمد ابراهيم / تاريخ النقد الأدبى عند العرب / دار الحكمة ببيروت – لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٦٠ ، ٦١

(٢) ومن الطبيعى أن يلحق بهم كثيرون كالدكتور عبد القادر القط والدكتور محمد شكرى عياد على سبيل المثال لا الحصر ، ممن هم نقاد شعراء غلبت عليهم – وظيفيا – حرفة صناعة تدريس النقد والبلاغة ، بل إن الدكتور شكرى عياد – وهو أستاذ فى الأدب والبلاغة والنقد – قد قام بدراسة ثانية « لموسيقى الشعر العربى » سنة ١٩٦٨ صادرة عن دار المعرفة بالقاهرة . وتقوم محاولته – والتى سمّاها « مشروع دراسة علمية – على إعادة النظر فى علم العروض العربى بدراسته على أساس من علم الموسيقى ، وعلم الأصوات ، ونقله من المعيارية إلى الوصفية .

وتطلبت هذه « الدراسة الثانية » – بعد دراسة ابراهيم أنيس عن « موسيقى الشعر » – مباحث لم يتعرض لها العروض القديم ، من درس لخصائص الأصوات والمقاطع ، ولطبيعة النبر فى اللغة العربية ، ودرس الإيقاع ، وصلته بالوزن الشعرى ، بالبحث فى موازين الشعر العربى ، حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية ، مع لمح ما بين الشعر ، والموسيقى من فروق فى استخدام الإيقاع (انظر د. عبد المنعم تليمة / مداخل إلى علم الجمال الأدبى / دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ط ١ سنة ١٩٧٨ صفحات : ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠)

فالناقد الشاعر صارم[1] فى محاولة إبعاد تأثير العاطفة عن حكمه النقدى – وإن لم يسلم من نشوتها – ، أما الشاعر الناقد ، فهو ابن الشعر وراضع حليب ربة الشعر ، ما يلبث حين يرفع رأسه عن حضن راعيته ، حتى يفيق قليلا ، ثم يعاود نشوة الرضاعة الشعرية من جديد .

وهو فى لحظات إفاقته من سيطرتها الحنون (الخلاّقة) يدون خطرات مركزة عايشها ، فيها – لو حاولنا جمعها متأملين لها – هداية للسالكين دروب نقد الشعر ، حيث لذع التجربة ، وبرد أمانها ، يتعاونان فى إضاءة تلك الطريق المعقدة تعقيد تداخل الفنون ، وامتزاجها ، وذوبانها خلال سراديب بيادر نفس الشاعر .

فالإحساس بالجمال الفنى لا يمكن أن يؤتاه إلاّ « أناس ذووا قدرة على التأثر بالحياة ، ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى وتوصلوا ... إلى صيغة منظمة للعقل ... »[2]

يقول عبد الصبور فى مقدمة مجموعته « قراءة جديدة لشعرنا القديم » : ... « وقد كان الشعر هو المفهوم الأول فى تراث أمتنا الغنى ، ومظهر عبقريتها وإبداعها ، ومجال حكمتها ، ورؤيتها النافذة ، وجامع لغتها ، وسجل تغير دلالات ألفاظها ، وقاموسها الحى المتفتح للجديد فى المعنى والصياغة ، وينبوع مصطلحها النقدى والبلاغى »[3]

ويقول فى نفس المقدمة : ... « أصبح الشعر فناً من الفنون ، شريكا لغيره من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم ، فى إبداعه وقصده معا .

---

(١) ... « ما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول ، فيعيش حدسه مرة ثانية ، ولا يختلف عنه إلا فى أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية »

(بندتو كروتشه / المجمل فى فلسفة الفن / ترجمة : سامى الدروبى / دار الفكر العربى – بالقاهرة ط سنة ١٩٤٧ / ص ٩)

(٢) د. ابراهيم حمادة / مقالات فى النقد الأدبى / ص ٣٢

(٣) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / دار الدعوة / بيروت ط٣ ص ٣

عبر أن أداته الكلمة ، وأداة سواه هي النغم أو الخط أو اللون وأرست هذه المقولة الحديثة هذا الإدراك لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائلة ، وأن الفنون جملتها هي تفسير وجداني للحياة ... »[1]

إن عبد الصبور منطلقا من دائرة الشعراء يجعل نقده موظفا لكلمة « الشعر » ، تعني أنه لا يرى في وظيفة الناقد ، إلا تابعا متذوقا لشعر الشاعر ، ينير السبيل[2] بشتى الوسائل أمام من يريد اكتشاف ثمرات الشعر في جنان دواوين الشعراء ، قديمهم وحديثهم . فهو حين يتحدث ناقدا ، يرقد في باطنه الفني « حياتي في الشعر »[3] أي خبراته واستحصاده ، حتى وصل إلى مكانته شاعرا يعرف خبايا التذوق البلاغي للفذلة الشعرية في سياقات حيواتها المتجددة .

فحين ينصب عبد الصبور الشاعر من نفسه – وهذا حق كل شاعر متقان لفنه ناقدا ذا مميزات تشير إليه شاعرا ، فإن لا ينسى تعقد عملية التوليف الشعرى – أو التشكيل الشعرى – خلال تداخل أمشاجها في لا واعيته الفنية قائلا : ... « فالشاعر لا يكاشف الناس بأول ما يجيش به فؤاده ، بل هو يلجأ إلى خبرته وإلى معرفته النقدية السابقة بأوجه تحسين القول ، وتستيقظ فيه ملكة نقدية غذتها بدائع تراثه الشعرى ، وحددت أصولها ، فهو عندئذ يعيد عرض قصيدته أمام تراثه وتراث لغته الشعريين »[4]

فالشاعر حين يمسى ناقدا ، لا ينسى أن يعاون القراء المتذوقين لشعره – وللشعر الجيد بعامة – على تفهم أسرار بروزه شاعرا ، مميزا بأسلوب تركيبى خاص للكلمة

---

(1) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / دار الدعوة / بيروت ط٣ ص ٧

(2) .. النقد عند إليوت مهمتان : « الناقد إما أن يوضح العمل الفنى ، ويصحح أذهان القراء ، وإما أن يعيد الشاعر إلى الحياة ثانية ... »

(ت. س. إليوت / مقال بعنوان « تجارب ...رة في فهم الشعر ونقده » ترجمة صلاح عبد الصبور / مجلة ... العدد ...) السنة الرابعة / . ٧٧ مايو سنة ١٩٦٣ ص ٦٧)

(3) حاول عبد الصبور رسم صوره للنقاد عن تجربته شاعرا من خلال هذا الكتاب « حياتى في الشعر » والذى صدرت طبعته الأولى عن دار العودة بيروت سنة ١٩٦٩

(4) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٥

الشعرية حتى تتشكل بين يديه « موالا ساذجا ، أو أغنية عمل بسيطة أو نشيدا حماسيا ملتهبا ، أو أغنية غرام عذبه ، أو مناجاة دينية رقيقة أو ملحمة أو مسرحية أو قصة »[1]

فالمقدرة على التشكيل[2] هى لباب فن الشاعر - أو الفنان عموما - والتى يرى فيها معظم النقاد - قدماء ومعاصرين - هدفا لا تغيب عنه بصيرة أى متذوق ناقد خبرة بالفن[3]

إلاّ أن ناقد الشعر - بخلاف غيره من نقاد الفن - يفتش عما بين يديه من « تشكيلة الكلمات ، والتى ركبت على نمط محدد معين ، أتاح لها أن تكون جاذبة للنظر ، خالبة للنفس ، منصبا بحثه على جزئيات النص الأدبى جزئية جزئية ، ناظرا إلى العلاقة التى ربطت لفظا بلفظ ، وصورة بصورة ، فإذا فرغ الناقد من مثل هذه الدراسة التفصيلية للأجزاء وطرائق ارتباطها بعضها ببعض ، تكونت لدينا فكرة واضحة عن « التكوين » أو « الشكل » (الفورم) كيف قام ... »[4]

إن الصياغة النقدية لملامح التشكيل فى العملية الشعرية شغلت النقاد من الشعراء فى القديم قبل الحديث ، يقول عدى بن الرقاع العاملى :

---

(١) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٢

(٢) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر ص ٢٩

(٣) يقول الدكتور زكى نجيب محمود ... « إن جانب الشكل هو الصفة التى تجعل الفن فنا ، وإذن فلابد لتلك الصفة ، أن تكون فى عملية النقد الفنى ركنها الركين ، فالمجموعة الصوتية التى أصبحت « موسيقى » قد انخرطت فى « شكل » فأصبحت موسيقى ، والمجموعة اللونيه التى أصبحت « لوحة » قد انتظمت فى « شكل » فأصبحت لوحة فنية ، ومجموعة الألفاظ التى أصبحت شعرا ، لم تصبح كذلك إلاّ لأنها انصبت فى « شكل » يمكن أن يوزن ويقاس ... »

(انظر د. زكى نجيب محمود / « قصة عقل » / دار الشروق / بيروت القاهرة ، ط ١ سنة ١٩٨٣ / ص ١٦٦)

(٤) (انظر د. زكى نجيب محمود / « قصة عقل » / دار الشروق / بيروت القاهرة ط ١ سنة ١٩٨٣ / ص ١٥٠)

ويقول د. على شلق ... « الشكل لا يقوم وحده فى عالم عقلى ، إنه الشىء ذاته » (انظر د. على شلق / الفن والجمال » / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢ ص ٤٠)

وقصيدة قد بت أجمع شملها   حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته   كيما يقيم ثقافة منآدها

« فجمعُ الشمل » هنا فى أبيات الشاعر الفحل عدى (الطبقة السادسة من فحول الإسلام)[1] بُغْية تقويم الميل والسناد ، هو تعبير قديم قريب فى مغزاه لما نسميه الآن بالتشكيل الشعرى . فهل غادر الشعراء النقاد القدامى من متردَّم ؟!

إن عبد الصبور لا ينسى ذلك ، وهو الشاعر الناقد المعاصر ، كما لم ينسه ت. إس. إليوت ، الذى وصف عبد الصبور سريان صولته شاعرا بأنه كان يتمدد فى جسم الحياة الأدبية[2] يوم تفتحت شاعرية عبد الصبور فى أواخر الخمسينيَّات وأوائل الستينيَّات

وهو لم ينفك معجبا بإيليوت فى تشكيله لما عرف بالقصيدة العنقودية التى قال عنها عبد الصبور : « إنها حبات متجاورة فى عنقود ، متناظرة فى دلالاتها ، وإن كانت تختلف فى مذاقها ، ولكنها تؤدى أخيرا إحساسا واحد »[3]

ولكن هذا التشكيل الفنى – حينما ينصِّب عبد الصبور (الشاعر) من نفسه ناقدا – يتناوله ، واضعا فى اعتباره مقولة ناقد قديم « حين نصح شاعرا ناشئا بأن يحفظ عشرة آلاف بيت مما كتبه العرب ، ثم ينساها ، فكأن النسيان لا يقل أهمية

(١) محمد بن سلام الجمحى / طبقات فحول الشعراء – السفر الثانى / تحقيق محمد محمود شاكر مطبعة المدنى سنة ١٩٧٤ ص ٩٤٤ .

(٢) يقول عبد الصبور : ... « الشاعر الذى كان يتمدد فى جسم الحياة الأدبية .. فى ذلك الوقت وينشر ظله فى كل مكان ... كان هو الشاعر الناقد الإنجليزى ت. س. إليوت »

(انظر مجلة « الدوحة » / السنة السادسة / طبع وزارة الإعلام بقطر / العدد (٧٠) أكتوبر سنة ١٩٨١

– ويقول د. محمد مصطفى بدوى فى كتابه « مختارات من الشعر العربى الحديث » فى مقدمته المكتوبة باللغة الانجليزية :

«There are many echoes of ELIOT'S Poetry in . «lal-Sabur»

[illegible] جامعة اكسفورد بمشاركة [illegible] دار النهار بيروت سنة ١٩٦٩ السطر ٢٠ ، ٢٢ ص xvii

(٣) [illegible] عبد الصبور / ديوان « الناس فى بلادى » / من ص ٥ إلى ص ١٤

[illegible] . سامى منير / ملامح [illegible] القصيدة فى الشعر العربى بين القديم والحديث ط ١ الهيئة العامة [illegible] بالإسكندرية سنة ١٩٧٩ ص ص ٥٣١ إلى ص ٥٣٧

عن الحفظ ، وهو لم يكن يعنى بالنسيان هنا أن تمسح عن قلبه ، بل أن لا تخطر بباله حين ينظم شعره ، والشاعر من هذا المستوى ، يتجاوز التراث عادة فيضيف إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله ، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة ، ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة ، بل على الشعر »[1]

هذه المقولة السابقة تعنى بأن عبد الصبور شاعر يبدأ بالنقد حيث يجمل بأى شاعر أن يستهدى بما يقوله شاعر خبرة ، حتى يكون زاداً لرؤيته التشكيلية الشعرية مستقبلا

وهو نفسه – أى عبد الصبور – قد جرَّب تلكم المقولة ، قبل أن يسوقها شاعراً ناقدا ، والدليل على ذلك ما تجده من حديثه عن نتاج الشعراء القدامى فى ذم الدينا[2] من مثل قول أبى نواس :

هذا زمان القرود فاخضع   وكن لها سامعًا ومطيعا

ويقول الأحنف العكبرى :

رأيت فى النوم دنيانا مزخرفة   مثل العروس تراءت فى المقاصير
فقلت جودى لنا، قالت على مهـل   إذا تخلصت من أيدى الخنازير

ويعلق عبد الصبور على هذين البيتين قائلا :

... « فالشعراء إذن يحسون أن الدنيا قد وقعت فى أيدى الخنازير والكلاب ، وأن حظهم (أى الشعراء) منها هو الدون

وبعد أن قرأنا هذه الأبيات ، وما وضعه لها عبد الصبور من تعليق ، نرى أنه هو نفسه قد أفاد من كثرة الاطلاع والمحفوظ من النماذج الشعرية ، حتى إذا أخرجها جاءت فى هذا التشكيل الفنى الجديد :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

---

(١) انظر « قراءة جديدة لشعرنا القديم » ص ١٥

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم من ص ٢٠ إلى ص ٢٣

فرءوس الحيوانات على جثث الناس
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
فتحسس رأسك
تحسس رأسك

إن القراءة المستنيرة المقارنة لهذه الأشطر الشعرية التى قالها عبد الصبور فى ديوانه لتكشف ، كيف أفادت لاواعيته الشعرية من كثرة ما حفظ من الشعر القديم — خاصة ما أورده هو ، ونقلناه عنه فى الأسطر السابقة — مع احتفاظه بسيطرته — وهو الشاعر قبل أن يكون ناقدا — على لغته خلال التشكيل الجديد شعريا .

إن أبا نواس حين دعوته للخضوع أمام قرود عصره — ولعله يعنى المتسلقين القباح ذوى النفوذ — ليعبر عن خلل فى البناء الاجتماعى مصورا خلال موقف جزئى رمزى ، يبدو فيه القرد سيد عصره ، وكذلك تسرى سخرية أبى نُواس الفكهة اللاذعة : « زمن القرود ... فاخضع ... »

أما الأحنف العكبرى — وهو أحد شعراء القرن السابع الهجرى — فنراه لا يكاد يتحصل على ما يبعث فى نفسه بلهنية الحياة الدنيا ، والتى ألقت بنفسها فى أحضان الخنازير من رجالات عصره ، فهو يحلم — ولا يستطيع أن يعيش حقيقة — بيوم نعيم بين يدى تلك الحسناء ، فتؤمله الأمل البعيد المستحيل لأنه رهين « بتخلصها من أيدى الخنازير »

فعند النواسى يسود القرود ، وعند العكبرى يستمتع الخنازير ، ويتشكل هذا الوضع الغير الإنسانى ، بسيطرة الحيوانات على مقدرات الممتازين من البشر فكريا (وهم الشعراء على سبيل المثال) . فيضع عبد الصبور صيحته — التى تشبه حكم القضاء بفساد العصر — هذا الوضع القاطع المدوى :

هذا زمن الحق الضائع »

ثم يمضى ليكمّل تشكيل الصورة بما يوحى بانقلاب القيم ، أمام ماكان يجب أن تكون عليه الحياة « رءوس الحيوانات على جثث الناس » ، « رءوس الناس على

جثث الحيوانات » هكذا اختلط الحابل بالنابل ، فكيف المخرج ؟

إنه (أى الشاعر عبد الصبور) لينصحنا بأن نعيد تأكدنا من عدم تحولنا فكريا نحن البشر – إلى حيوانات ، فنعمل جاهدين على الاستمساك برءوسنا (والتى رددها مرتين) « قراءة ثانية » يمكن بها مراجعة ما يسود حياتنا الحاضرة من اضطراب ، جعل من قتل لا يدرى شيئاً عمن وجه إليه القتل ، ولا متى وقع به القتل ، فهذا – فى عرف الشاعر – مظهر بلبلة عامة تؤدى بالعقول إلى أن تذهل ، فتبدو كما وضعها عبد الصبور خلال كلماته ، فى هذا التشكيل الجديد الذى حاولت استكناه ما يوحى به .

وعماد التشكيل فى الشعر ، هو سيطرة الشاعر من خلال تجربته على كلماته التى يبعث فيها شحنات ذات طاقات مؤثرة تكمن بأكملها فى الصنعة أو الأسلوب[1] (أو النظم على حد قول عبد القاهر) ، ولن يتوافر ذلك إلا أن يكون الأديب كما يقول الدكتور ابراهيم بيومى مدكور ... « حرا فى تفكيره ، يرسل أحاسيسه ومشاعره كما تبدو له ، حرًّا فى تعبيره ، يصوغ معانيه على النحو الذى يروقه ، ولا يضيره أن يخرج أحيانا على بعض قيود النحو واللغة ، وربما فتح **خروجه بابا لنحو ولغة جديدة »**[2]

هذا الخروج على النحو بقصد الوصول إلى لغة جديدة يتميز بها الشاعر الخلاّق هو ما يسمّيه الشاعر الناقد عبد الصبور ، بالجسارة اللغوية ، والتى استوقفته حين قرأ شعر إليوت[3]

يقول عبد الصبور : « ... إن شعرنا جدير بأن يبلغ آفاقا أسمى لو منحنا الجسارة اللغوية ، ذلك لأن الفكر الغنى لابد له من لغة غنية تستوعبه – **وأظن أن**

---

(١) انظر د. عبد الغفار مكاوى / ثورة الشعر الحديث – من بودلير إلى العصر الحديث / جـ١ الهيئة العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٧٢ (الدراسة) ص ٢٤١

(٢) د. ابراهيم بيومى مدكور / فى اللغة والأدب / سلسلة إقرأ رقم (٣٣٧) دار المعارف القاهرة ص ١٣٦ . وهذا يذكرنا بما سبق أن نسب إلى الخليل بن أحمد حسين قال : « الشعراء هم أمراء الكلام ... » انظر هذا البحث ص

(٣) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر ط١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٠

سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة ، ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر فى التراث الأدبى العربى . لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله ، ثم لابد بعد ذلك ، من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول فى سياقاتنا الشعرية »[1]

ويمضى عبد الصبور مشيرا إلى ما جاء فى شعره محققا تلك الجسارة اللغوية ، حتى تكون وظيفته ناقدا ، تابعة « نابعة » من كونه شاعرا (مقلدا فى ذلك إليوت) يقول :

... « حين نشرت قصيدتى « الحزن » ، دار حولها حديث كبير . ولعل معظمه ، كان اعتراضا على قاموس كلمات المشهد الأول منها ، حين حاول التحرر من اللغة الشعرية التقليدية ، إلى لغة رأيتها أكثر ملاءمة للمشهد :

ياصاحبى ، إنى حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفّى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق[2]

---

(1) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٧

(2) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر / ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٣

ويمضى الشاعر الناقد عبد الصبور معلقا على رد فعل أصدقائه ونقاده تجاه جسارته اللغوية ... « وتهكم بعض الأصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشاى والنعل المرتوق ، ولعل ذلك هو ما دفعنى جادا إلى التفكير فى مشكلة اللغة الشعرية ، ومشكلة اللغة بوجه عام »(١)

... « فاللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم . فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج فى أنساق ، أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة »(٢)

فإعادة تنظيم اللغة هى لب الجسارة اللغوية التى لن يؤتاها إلا شاعر يمتلك القدرة على أن يقود اللغة لا أن تقوده اللغة ، كما يخرج لنا من وراء هذا التنظيم أنساقا وسياقات يتوافر فيها الجمال الفنى

فحين كان أبو تمام يتحدث عن إحراق الخليفة المعتصم لحصن عمورية ، ذلك المكان الشامخ الرابض فى وجوه جيوش العباسيين ، نراه – أى أبا تمام – لا يتحدث عن الإحراق بصورة مألوفة ، ولكنه إحراق فذ ، يجعل من تنظيم أبى تمام للغة الشعرية ما يتساوق مع جسارة المعتصم وجيوشه فى هذا العمل الذى أعاد للدولة الإسلامية هيبتها :

لقد تركت أمير المؤمنين بها   للنار يوما ذليل الصخر والخشب

فكيف يذل الصخر والخشب ؟

إن هذا الحصن فى شموخه وكبريائه وصموده ، ليقف معتمدا على كتل حجرية مدعومة بكتل أخرى خشبية ، كانت كلها تزهو فى أنفة داخل كيان عتيد هو حصن « عمّورية » ، فلما أضرمت النار فى الحصن ، تساقطت هذه

---

(١) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر / ط١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٤

(٢) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « تجربتى فى الشعر » مجلة « فصول » عدد خاص عن عبد الصبور تحت عنوان (الشاعر والكلمة) / المجلد الثانى / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٧

الكتل الحجرية ، ولصيقتها الخشبية ، بفعل النيران ، واستذلت حين تهاوت واحدة إثر أخرى ، متفحمة ، مشوهة هذا البناء الكبريائى ، فبدت المذلة التى التقطها خيال أبى تمام مرموزا لها بالاستعارة فى قوله : ... « ذليل الصخر والخشب »

فجسارة أبى تمام اللغوية بدت فى اقتداره على نظم اللغة نظما جديدا خلال سياق متميز من سياقات البلاغة العربية[1] ، عرف به ضمن من عرف ؟ ألا وهو « البديع » و « البديع » فى حقيقته تناول تشكيلى جديد للغة الشعرية[2] يقصد به الخروج من ربقة القيد التقليدى إلى استخدام للكلمة الشعرية فى صورة رامزة

ولم يكن أبو تمام – حتى فى هذه – بعيدا عن الاستخدام الشعرى للكلمة الرامزة ففى نفس قصيدته :

السيف أصدق أنباء من الكتب ....

يقول عن تهويمات أحاديث المنجمين الخرفين حتى يخوفوا المعتصم والمسلمين من اقتحام حصن « عمّورية » :

تخرصا وأحاديثا ملفقة ليست بنبع إذا عُدّت ولا غرب .

فهذه الأحاديث المفككة المتهرئة النسيج ، قد نفى عنها أبو تمام صفتين : أن تكون « نبعا » أو أن تكون « غربا »

---

(١) ... « إذا كانت الدراسات الأسلوبية المعاصرة لا تفصل بين اللغة والبلاغة ، وتدخل فى صميم عملها جنبا إلى جنب دراسة « موقع اللفظ » والتكرار ، والوسائل الإيقاعية والموسيقية ، والاستعارة والرمز والصورة ، فكذلك كان الأمر فى تراثنا القديم حيث كانت الدراسة البلاغية متداخلة فى الدراسة اللغوية بكتب النحاة الأوائل »...

(د. نصر حامد أبو زيد / الاتجاه العقلى فى التفسير / ط ١ دار التنوير للطباعة والنشر بيروت / لبنان سنة ١٩٨٢ ص ١٠٠)

(٢) ولعلنا لا نغفل عن زعيم الجسارة على رجالات اللغة « أبى الطيب المتنبى » فما ظننا بمن قال فيما قال :

تمل الحصون الشم طول نزالنا فتلقى إلينا أهلها وتزول ؟

ألا نحس أن هذه الجسارة (تمل الحصون – طول نزالنا – فتلقى – وتزول) قد ولدت لونا من تجسيم الحركة فى ذلك الجماد (الحصون الشم) فتتشكل أمامنا صورة درامية مصدرها نظم أبى الطيب لألفاظه الشعرية ، نظما جسورا ، مبدعا صوراً لا تقل - إن لم تفق فى حيويتها – ما أتى به أبو تمام

والنبع هو شجر صلب ، تصنع منه القسيّ ، والغَرَب ، شجر رخو تصنع منه الحبال . ففيم تستعمل القسيّ ؟ في الحرب ، وفيم تستعمل الحبال ؟ في الاستعانة بها على اجتذاب مياه من البئر ، أو ربط حيوان – أو ... أو ... مما يوائم الليونة أيام السلام والهدوء ، وبذلك يمكن أن يكون النبع رمزا للحرب ، والغرب رمزا للسلام ، وهكذا ينفى أبو تمام صفة الموضوعية عن كلام المنجمين فيجعله غير ذى نفع ، لا فى حرب ولا فى سلام

بمثل هذا يمكن أن نتفهم ، كيف تكون الجسارة[1] فى استخدام اللغة استخداما رمزيا ... « **فاللغات الغنية هى اللغات التى تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التى يواجهها الإنسان ، لا رموز ميتة محنطة فى القواميس ، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال فى الحياة اليومية** »[2]

ففى قصيدة « الحزن » التى أشرنا – منذ أسطر ماضية – إليها ، يتبدى لنا بعد قراءة الأبيات مرات ومرات ، أن الملل قد فعل فعله فى نفس هذا « المحزون » والذى قُدِّر له أن يرضى بما فرض عليه من ذلك الحزن – أو الانكسار النفسى – بفعل الفقر القاهر : « أطلبُ الرزقَ المتاح » ، فمادام الرزق فيه المتاح ، فهذا يوحى لنا بأن معظم الرزق ممسوك عنه ، إلا ما سمح له به

ثم قال : « ماء القناعة » ، أى اعتبار الحياة القاهرة ، التى ترفض إلا أن يذعن الناس متظاهرين بأن القناعة هى الماء الذى يجب عليهم أن ينهلوا منه أما

---

(١) معظم النقاد والشعراء المعاصرين ، يرون فى استخدامات أبى تمام للغة ، ضربا من الجسارة اللغوية التى أثارت إعجابهم . فقد كان السياب معجبا بصورة خاصة بأبى تمام (انظر : عيسى بلاطه / بدر شاكر السياب – حياته وشعره / طبع دار النهار بيروت ط٣ سنة ١٩٨١ ص ١٧٨)

(وانظر أيضا : د. ابراهيم السامرائى / لغة الشعر بين جيلين / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط٢ سنة ١٩٨٠ ص ٢١١ ، ص ١٢١)

(وانظر كذلك : أدونيس / مقدمة للشعر العربى / دار العودة / بيروت ط٣ سنة ١٩٧٩ ص ٤٥ حيث يقول : .. « لقد خلق أبو تمام لغة جديدة ... هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعانى المألوفة .وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف » يقول أبو تمام .. لى فى تركيبه بدع شغلت قلبى عن السنن

(٢) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر ص ٩٥

عن « أيامى الكفاف » ، فهذه كناية عن القناعة وما يستتبعها من صورة جسورة لقهر الفقر المفروض بعد عناء عمل مستمر حتى « بعد الظهر » لا يمتلك فيه صاحبه إلا « قروشا » ، وهى الرزق المتاح له حتى يمكنه من كوب « شاى فى الطريق » يتبلغ به . ولأنه يغدو ويروح مترجلا ، فقد تلف حذاؤه ، فلابد له من أن « يرتق نعله »

واستكمالا لهذا الملل الذى يوجبه الفقر على نفس الشاعر ، فإنه يتوجه إلى المقهى ليلعب النرد شغلا لنفسه عن الإحساس بوطأة الرتابة

« قل ساعة أو ساعتين »

« قل عشرة أو عشرين »

. لا [illegible] ما حساب الزمن ، ولا كم من أدوار النرد قد لعب .

بل إن دوّامة الجسارة — فى الاستخدام اللغوى الرامز إلى آلية هذه الحياة ، مع انخراط صاحبنا فى اللعب بالنرد — لتتجسم فى قول عبد الصبور :

... « وضحكت من أسطورة حمقاء » . ويخيّل إلى هنا أن الشاعر يعنى بأسطورة حمقاء ، أن هذه الحال البائسة المفقرة ، يمكن بإذن الله — بعد عمر طويل — أن تنقضي لو ذهب عنها بعض الفقر ، ولم يعكّر على الشاعر صفو استمرار الضحك الساخر المرير ، إلا إلحاح من شحاذ يظل يذرف دموعه دون كلل ، حتى يدفعنا الملل من دوام ثقل وطأة ظله الملحاح ، أن نتخلّص منه بإعطائه صدقة رغم أنفنا

فالحزن هنا مبعثه « **صوت إنسان يتكلم ، مستعينا بمختلف القيم الفنية ... فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع (بطىء ممدود متقطع) والصورة والذهن والخيال ، وكل هذه الأشياء مجتمعة ، تجعل لصوته هذه الفاعلية التى يستطيع بها فى كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التى يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس** »[1]

---

(١) انظر صلاح عبد الصبور « تجربتى فى الشعر » مقال بمجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ، المجلد الثانى / العدد الأول سنة ١٩٨١ ص ١٦

وعبد الصبور فى نقله لحقيقة الحزن – التى هى ظاهرة إنسانية – كما يحسها. إلى غيره ، نراه يتأثر (وهو الشاعر الناقد) بما سبق لمن حدب على شعره (ألا وهو الناقد محمد مندور) فى دعوته إلى الهمس الشعرى[1]

« فالشعر العربى لم تعد به حاجة إلى الجهر ، هو أولا قد تغيّرت وسيلة نقله ، من المشافهة إلى القراءة ، ومن الأحاديث إلى المجموعات ، إلى الحديث إلى الأفراد بذواتهم ، ولم يصبح معرضا للفضائل بقدر ما أصبح وسيلة للتعبير عن النفس الإنسانية المفردة فى أحوالها المختلفة »[2]

ويمضى الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور موضحا – فيما نراه استكمالا بيّناً لأثر مندور – السبب فى عدم ارتفاع صوت النغم الشعرى المعاصر على شاكلة ارتفاع جرس النغم الشعرى لدى القدماء

... « فالشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن ، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتى المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارىء وديوان من الشعر ، فإن القارىء ينظر فى صفحاته ويقرؤها متمتما أو بدون صوت ، إذ لو أحس القارىء بهذا الصوت الجهير العالى للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة فى أذنه وفى نفسه . هو يريد لونا من الإيقاع الهادىء الذى يهمس إليه ، دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة »[3]

ولقد وعى عبد الصبور شاعرا – قبله ناقدا – دور الموسيقى فى تشكيل الهمس الشعرى خاصة عند المعاصرين

.... فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو ، بل تنشأ (أولا) من علاقته بالألفاظ التى تسبقه مباشرة والتى تتلوه مباشرة . (وثانيا) من علاقته العامة بسائر السياق

---

(١) انظر هذا البحث/ محمد مندور ناقدا

(٢) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « الشعر بين القداسة والجمود » / مجلة الكاتب – السنة الثالثة العدد ٣٣ ديسمبر سنة ١٩٦٣ ص ٢٨ / دار التحرير للطبع والنشر / القاهرة

(٣) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « تجربتى فى الشعر » / مجلة « فصول » / المجلد الثانى / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ / الهيئة العامة للكتاب ص ١٦

... (وثالثا) علاقة معناه المباشر فى السياق الذى ورد فيه بمعانيه الأخرى فى السياقات الأخرى ، أى درجة (تأثير) اللفظ من حيث إحداث ترابط الخواطر ... وهذا كله يلح على تأكيد حقيقة فنية مؤدّاها أن موسيقية القصيدة إنما تأخذ فى النبض خلال عملية تشكيل هيكلها العام لتبدو كعمل موحد[1]

فحين جاء دور الشاعر عبد الصبور ، لينصّب من نفسه ناقدا ، يقرأ شعرنا العربى القديم قراءة جديدة ، لم يغب عن باله ، فاعلية دور الموسيقى فى اختياره نماذجه الشعرية القديمة (كما فعل مندور فى اختياره نماذجه فى « الشعر المصرى بعد شوقى ») مما يتصل ببدايات هذا البحث ، حيث قررنا أن من وظيفة الناقد الأدبى قديما ، إجادة فن قراءة الشعر ، قراءة تنفذ بالناقد إلى ما وراء المعانى المسطحة [illegible] « وهذا موضع – كما يقول عبد القاهر – فى غاية [illegible] ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حسّاساً يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التى هى كالخلسْ ، وكمسرى النفس فى النفس »[2] وهذا بدوره أيضا يقفنا عند السبب الذى حدا بعبد الصبور ناقدا – على سبيل المثال – أن يختار قصيدة البحترى فى وصف الذئب والتى منها :

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته ... فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها ... على كوكب ينقض ، والليل مسودّ

فما ازداد إلا جرأة وصرامةً ... وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعتها أخرى ، فأضللت نصلها ... بحيث يكون اللب والرعب والحقد

فخر ، وقد أوردته منهَل الردى ... على ظمأ ، لو أنه عذب الورد

ويطول تأملنا وترجيعنا للألفاظ التى حوتها هذه الأبيات ، وحسن إصاختنا –

---

(١) د. محمد النويهى / كتاب قـ ـية الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٦٤ ص ٢١

(٢) عبد القاهر الجرجانى / أسرار البلاغة – تحقيق هـ. ريتر / مطبعة وزارة المعارف سنة ١٩٥٤ استانبول. ص ٢٨٣

بوسيلة « الخيال السمعى » التى قال بها إليوت – إلى رنين الكلمات ، بكل ذلك يمكن لحاسة الشاعر الناقد عبد الصبور أن تلتقط ترداد « حرف العين » خلال هذا الموقف ، والتى هى « حرف حلقى » يوحى تتابع تكراره صوتيا[1] خلال ألفاظ هذا الموقف ، بالتحفز ، والرغبة فى الانتقام والولوغ فى الدم (عوى / أقعى / الرعد / فأتبعتها / الرعب)

فالعواء هو الصياح المحدود ، والإقعاء هو الجلوس على الأليتين ونصب الفخذين ، والارتجاز هو الصوت المتتابع للرعد ، والإيجار هو الطعن بالرمح فى الفم والخرقاء هى الريح الشديدة الهبوب ، وإضلال النصل هو تغييبه فى جسد الضحية

وهكذا لو جمعنا حركة هذه الألفاظ ، مع جرسها لأحسسنا بتأثيرها العميق المباشر فى نزعاتنا

ولما كان هم الشاعر البحترى ، غير منصرف إلى المدلول المنطقى المحدود للكلام فإن صدق تمثله فنيا للموقف – حيث يواجه الانسان الوحش – هو الذى دفعه إلى اختيار هذه الألفاظ السابقة ، اختياراً يحقق به إيجاد هذه الصورة المتميزة من الصراع ، بين الإنسان والوحش ، والتى يبدو فيها الوحش أقل افتراساً من الإنسان الذى يتحفز مجمعا لبه (أى ذكاءه) – مع رعبه من الموت وحقده – مما يجعل طعنته برمحه للذئب طعنة غائرة بحيث يضل نصلها فى جسد الوحش المسكين أمام هذا الوحش الكبير (الإنسان) . فسيطرة الشاعر البحترى على ألفاظه الشعرية ، هى فى حقيقتها سيطرته على التجربة[2] التى أراد نقلها إلينا ،

(١) يقول ريتشاردز ... « لا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ، وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة ، إنما كانوا يقومون بعملية مسلية لحسب ... ولا تحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التى يدخل فيها هذا الصوت . هذه التوقيعات جميعا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا . والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقيعات جميعا فى نفس الوقت ... فالصوت فى معظم الحالات ، هو مفتاح التأثيرات الأخرى فى الشعر »

(انظر « روستريفورها ملتون / الشعر والتأمل / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ط١ سنة ١٩٦٣ ص ٩٣ ، ص ٩٤)

(٢) آى . إيه . ريتشاردز / العلم والشعر / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى / سلسلة الألف كتاب (٢٥٦) مكتبة الانجلو المصرية ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢

والتى حفزت عبد الصبور – شاعراً ناقداً – إلى استكشاف مقومات فنية فى هذه المقطوعة الشعرية الممتلئة بحيوية مصدرها ما فيها من حركة ناتجة عن الصراع بين الوحش والإنسان ، مدركا بحسه الشاعرى النقدى أن سر عملية الإبداع الشعرى تجسد فى كثير من مقومات هذا النص مما يجعله مؤهلا – كناقد – لتحديد دقائق عملية التكوين الداخلى لتماسك أمشاج النص الشعرى فى كيان الشاعر ، إذ الفنان ، يلتقط خلال حياته ملايين الملايين من المرئيات ، والانطباعات والمعلومات ، كما يتولد فى ذهنه ملايين الملايين من الخواطر والبوادر واللوامح ، ويثوى كل ذلك فى عقله الباطن ، فما يكاد « الوارد » يهبط على الشاعر ، حتى تسارع ذاته إلى تأمل ما جمعته فى العقل الباطن متخيرة من عناصره ما ينجذب نحو ساطلة الشاعر المتميزة ، ويستغرق الشاعر فى تأمله ، حتى ينتهى إلى حقيقة جوهرية تنكشف له ، ولا يتأتى هذا كله ، إلا بالتحام الذات بالموضوع أشبه بالالتحام الذى يتم داخل فرن ، عندما تلقى فيه ببضع قطع من معادن مختلفة تبغى إخراجها فى تشكيل فنى جديد .

وهنا تفعل الإرادة الفنية للشاعر فعلها ، فتفرض على هذه المعادن المختلفة نظاما يحقق التوازن المطلوب فى الهيكل الفنى الذى ستصب فيه التجربة[1] :

فإرادة البحترى الفنية التى فرضها على عناصر تجربته جعلته يوزّع ألفاظه توزيعا يضمن من ورائه إدارة هذا الصراع خلال موسيقى شعرية تحقق التحفز والانطلاق المتبادل بين الوحش والوحش والإنسان الوحش ، منتهيا إلى أن الإنسان قد تغلّب على الوحش الغفل حين جمع فى طعنته المصوبة إلى هذا الأخير « اللبب والرعب والحقد » . تلك هى الحقيقة الجوهرية التى توصّل إليها البحترى من خلال تشكيله الفنّى ، ألا وهى أن الإنسان لا يتصرف تصرف الحيوان المتوحش ، بل هو متوحش فى ذكاء ، يضمن له التغلب على أشد الوحوش ولوغا فى الدماء ، ولو كان الذئب نفسه .

وهكذا ربما استطعنا من خلال التحليل السابق ، استكشاف النبض الفنى التذوقى ، الذى أغرى الشاعر الناقد عبد الصبور بانتقاء مثل هذه المقطوعة

(١) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر / دار العودة سنة ١٩٦٩ من ص ١٧ إلى ص ٢٠

الشعرية التى يبدو منها تحقيقه – لما تمدد فى لاواعيته الشعرية ناقدا – قول إليوت : « إن الناقد الممتاز ينبغى له أن يجمع إلى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على الشعر »[1]

وهنا حول ما ذكره « إليوت » عن « سعة الاطلاع على الشعر » نرى عبد الصبور فى قراءته الجديدة لشعرنا القديم ، يلمس ما فى بعض مقطوعاته من ملامح يمكن إطلاق اسم « الدراما » عليها تجوزا لما تصوره من موقف « متوتر » ، وإن كانت لم تستوف كل مقومات « الدراما »

و « التوتر » الذى أقصده هو ما يقول به « س . وداوسن » من حيث إنه الرغبة فى الإعراب عن الإحساس بأن حالة ما ، قد تتحول فى أية لحظة إلى شىء متأزم ، إذ إن أى عمل فنى ، يمكن إدراكه بفهم العلاقات المتداخلة بين أجزائه ، وفى « الدراما » تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء علاقة توتر[2] وهذا التوتر خاصية تميز الكثير من مواقف الشعر العربى القديم[3]

---

(١) د. مصطفى سويف / دراسات نفسية فى الفن / مطبوعات القاهرة / مطبعة أطلس ط١ سنة ١٩٨٣ ص ٢٩

(٢) س. وداوسن / الدراما والدرامية / ترجمة جعفر صادق الخليلى / منشورات عويدات / بيروت وباريس ط١ سنة ١٩٨٠ العدد رقم (١٤٩) من سلسلة « زدنى علما » ص ٤٨

– وانظر كذلك مفهوم التوتر فى القصيدة والمسرحية والرواية : د. مجدى وهبة / معجم مصطلحات الأدب / مكتبة لبنان / بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٥٦٤

(٣) من مثل موقف : السمو أل بن عادياء من الحارث الغسانى الذى جاء يطلب من السموءل أمرا يصعب عليه (أى السمو أل) تنفيذه ، ألا وهو ، الغدر بعهده لامرىء القيس ولا يفوت الحارث أن يتصيد صغيرا من أبناء السموءل مهددا إياه بقتل هذا الولد ، إن لم يرضخ لما يريده ، ويسلمه الأسلحة التى اختزنها عنده أمرؤ القيس وهكذا زج بالسموأل فى موقف صور الأعشى ما فيه من توتر قائلا :

أأقتل ابنك صبرا أو تجىء بها طوعا فأنكر هذا أى إنكار

وشك غير قليل ثم قال له اقتل أسيرك إنى مانع جارى

وكذلك موقف قطرى بن الفجاءة من نفسه حين أحس منها التخاذل والخوف من الأبطال فى المعركة قائلا لها :

أقول لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعى

فإنك لو سألت بقاء يوم على الأجل الذى لك لم تطاع

فصبرا فى مجال الموت صبرا فما نيل الخلود بمستطاع

ولا يفوتنا موقف المتنبى من وصف الحمى إذ يصور خوفه من تحقيق وعدها فى زيارته قائلا : =

(والتوتر هو النسيج الذى ينبنى عليه الصراع فى الفن الدرامى)[1] ، وهذا – كما يخيل إلى – هو الذى حدا بالناقد عبد الصبور ، إلى الوقوع على بعض النماذج التى تميزت بهذا الملمح الدرامى « التوتر » من مثل قطعة البحترى فى وصف الذئب ، والتى سبقت الإشارة إليها ، وكذلك اختياره من رائية عمر بن أبى ربيعة : « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر ... » هذه المجموعة من الأبيات :

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت   مصابيح شبت بالعشاء وأنؤر
وغاب قمير كنت أهوى غيوبه   وروّح رعيان ونوم سُمَّـــر
وخفض عنى الصوت أقبلت مشة الـ   حُباب وشخصى خشية الحى أزور[2]

هذا الحس النقدى الذى دفع عبد الصبور إلى اختيار مثل هذه النماذج التى رأينا فيها ملمح التوتر الدرامى ، هو نفس الحس الذى قبع فى باطن لاواعيته شاعرا دراميا خلال قصائده من أمثال « شنق زهران » و « إلى أول جُندى رفع العلم فى سيناء » ومهّد الطريق أمامه ليلج ميدان المسرح الشعرى ، بادئا « بمأساة الحلاج » منتهيا إلى « بعد أن يموت الملك » .

= أراقب وقتها من غير شوق   مراقبـــــــــة المشوق المستهام

وإذا أردنا موقفا مستفيضا فى إيضاح هذا التوتر من خلال تصوير الصراع من أجل البقاء ، فليكن لنا لبيد خير شاهد فى معلقته ، خاصة حالة التوتر التى كانت عليها البقرة المسبوعة فى صغيرها ، وفق ما جاء بكتاب أستاذى الدكتور محمد زكى العشماوى « قضايا النقد الأدبى والبلاغة » من ص ١٥٩ إلى ص ١٧٧ والنابغة الذبيانى يصور قلق نفسه خوفا من بطش النعمان بن المنذر به عاكسا هذا الارتياع حين يصور حال نفسه بحال الثور الوحشى المطارد من قوى الطبيعة ولا يرحمه الصيادون بل هم أيضا – مع الطبيعة القاسية – يلاحقوه :

فارتاع من صوت كلّاب فبات له   طوع الشوامت من خوف ومن صرد

(١) انظر تفصيل ذلك عند : « لاجوس إيجرى » / فن كتابة المسرحية / ترجمة درينى خشبة الناشر مكتبة الأنجلو المصريه ط١ سنة ١٩٦٢ ص ٢٤٢ ، ص ٢٤٣

(٢) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / ص ٨١

– ولو أننى كنت أرجو من الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور أن يبدأ أبياته – استكمالا لعنصر التوتر الدرامى – من قول عمر :

فبت رقيبا للرفاق على شفـــا   أحاذر منهم من يطوف وأنظرُ
إليهم متى يستمكن النوم منهم   ولى مجلس لولا اللبانـــة أوعـــر
وباتت قلوصى بالعراء ورحلهـــا   لطارق ليل أو لمن جاء معور

(ديوان عمر بن أبى ربيعة / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ (كتاب التراث رقم ٢) ص ٦٥)

وهنا يتعين علينا أن نقر فى شأن الشاعر الناقد عبد الصبور بأمر هو من صميم وظيفة الناقد الأدبى المتجدد – كما قال بذلك إليوت –[1] ألا وهو وعيه بضرورة الرؤية الشاملة للتراث الأدبى ، والإقدام على قراءته قراءة صحيحة ، تجلو عنه صدأ العصور القديمة ، وتخلق منه تراثا معاصرا ، يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا[2]

ولنقف الآن حتى نستبين – فى تركيز – ما جاء به عبد الصبور من خلال استقراء كتاباته النقدية ، واستشفاف ما رأيناه متصلا بصميم وظيفة الناقد ، إذا كان فى بداية أمره شاعراً .

ويمكن إجمال ذلك فيما يلى :.

أ – الناقد يتبع فن الشاعر بالشرح والتفسير والتحليل ، حتى يعين من يريد اكتشاف ثمرات الشعر ، على إحسان تذوقه .

ولن تتوافر للناقد هذه الخبرة ، إلا من خلال إدراكه الخاص المدرب ، لما يسمّيه عبد الصبور « بالوارد » ساعة عملية الخلق الشعرى ، والتى من شأنها ، أن تجلو أمام بصيرة الناقد ، خبايا التذوق البلاغى للفظة الشعرية فى سياقات حيواتها المتجددة .

ب – استحصاد الناقد ، فى تراثه الشعرى ، وذلك بمعاودة قراءة هذا التراث « قراءة ثانية » ، تتيح لهذا الموروث الشعرى ، أن يتجدد ، بمروره من خلال قنوات الروافد الثقافية المتعددة ، التى تحصّل عليها الناقد .

---

(١) قال إليوت ... « إن الماضى لا يحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن ، ... وإن إدراك الحاضر للماضى يفوق فى عمقه وفى مداه إدراك الماضى لنفسه »

د. محمد النويهى / قضية الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٦٤ ص ٦٥ ، ص ٦٦

(٢) صلاح عبد الصبور / حياتى فى الشعر ص ١١١

– وانظر د. ابراهيم عبد الرحمن محمد بحث بعنوان « نظرية الشعر فى كتابات صلاح عبد الصبور » ، عرض وتفسير » مجلة فصول / المجلد الثانى / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٧٩

وبذلك يمكن للقديم ، أن ينبض نبضا معاصرا ، كاشفا عن قدر من الحقيقة الإنسانية ، المتمثلة فى الصوت المتميز للشاعر ، وهو يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية .

جـ - وعى الناقد بالمهارات الفنية ، التى تستهم فى تحديد ملامح التشكيل للعملية الشعرية ، وعلى وجه الخصوص ، مهارة سيطرة الشاعر - من خلال تجربته - على كلماته التى يبعث فيها شحنات ، ذات طاقات مؤثرة ، من شأنها ، أن تخلق لغة جديدة ، تميز الشاعر الخلاّق ، وتجعله مقتدراً على الجسارة اللغوية - التى قال بها إليوت ، واجتذبت إليها عبد الصبور شاعرا ناقدا - والتى تتجسم فى أن يقود الشاعر اللغة ، لا تقوده اللغة ، مفرزا أنساقا وسياقات جديدة ، يتوافر فيها الجمال الفنى .

د - إن الجسارة فى تشكيل اللغة لدى كثير من الشعراء القدامى والمعاصرين كشفت - بطول الممارسة للتجربة الشعرية - أمام من يماثلون عبد الصبور (شعراء نقادا) عن لون من « الدراما » نتيجة التوتر الذى يحدثه « نظم اللغة الشعرية » نظما ، يحرك الصورة الشعرية ، ويجعلها تؤثر فى بقية عناصر تشكيل القصيدة ، فيبدو شكل من الصراع الدرامى ، وإن بدا أوليا ، إلاّ أنه ينبىء عن ملمح نقدى لا يقوى على التوصل إليه سوى فئة من النقاد أوتو مقدرة على التشكيل الشعرى قبل أن يدلوا بآرائهم النقدية

ثانيا – أدونيس (على أحمد سعيد)

إذا كان عبد الصبور قد قال بأن التراث ليس تركة جامدة ، ولكنه حياة متجددة من خلال معاصرتنا لهذه التركة ، فإن أدونيس – بعد قراءاته للشعر القديم – يرى أن « الشاعر العربى الحديث ، قد يبدع ما يتنافى شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ويظل إبداعه عربيا ، بل الأكثر ، **لا يكون الشاعر العربى الحديث نفسه حقا ، إلا إذا اختلف عن أسلافه ، فكل إبداع اختلاف** . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذى يتجاوز أشكال الموروث ، هو الذى يكون غريبا عن التراث ، بل إن **الشاعر لا يتأصل فى لغته إلا إذا كان بمعنى ما ، غريبا عنها** »[1] .

هكذا يعلق « أدونيس » على رحلته الشعرية الخاصة متخذا منها – فى صراعه مع الأنماط المكانية للألفاظ بصورتها التراثية عند أسلافه ومعاصريه – مبدأ نقديا ، يحاول به أن يتصيد من اللاشعور حقائق[2] يحس هو وحده وجودها فى ذاته إحساس فنان – منتبذ لرتابة تناول التراث الشعرى – فيقسرها على أن تصاغ

---

(١) أدونيس - الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) حـ٣ دار العودة / بيروت ط٢ سنة ١٩٧٩ ص ٢٣٠

(٢) ... يقول أدونيس :

هنا هنا منفى
أعيش فى عينى
آكل من عينى
أحيا ، أقضى العمر فى انتظار
سفينة تعانق الوجود
تغوص للقرار
كأنها تحلم أو تحار
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

(د. محمد مصطفى بدوى - مختارات من الشعر الحديث دار النهار بيروت سنة ١٩٦٩ ص ١٨٤ من قصيدة « أدونيس » (ريشة الغراب)

تقاليد نقدية -- كثيرا ما تتذبذب[1] - ناقلا إياها - إلى مجال الشعور الواعى نقديا - فى كتبه : « مقدمة للشعر العربى ، زمن الشعر ، ثم الثابت والمتحول .

إن قضية الشاعر الناقد « أدونيس » هى : « **أن الفنان الحديث يحس بأن القوى التى تهدد حريته تزداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه إلى الحرية ،** وإلحاحه عليها إنه لا يبخل فى سبيل ذلك بشىء ، ولا تعز عليه تضحية ، ولو **أدى به الأمر إلى تحطيم الواقع وإعادة النظر فى كل المقدسات ، والانفصام عن التراث أو معاداته ،** إنه لم يعد يجد الراحة والاطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه ، من حقيقة عالية كانت تطل على أسلافه وترعاهم ، **ولذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان** »[2] .

يقول « أدونيس » فى قصيدته : « ليس لك اختيار »

ماذا ، إذن تهدم وجه الأرض
ترسم وجها آخرا سواه ،
ماذا ، إذن ليس لك اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرفض
حين تكون الأرض
مقصلة خرساء أو إله[3]

(1) وهذا ما جعل د. محمد مصطفى بدوى يقول عنه فى ممارسته للنقد ...

«Like his Poetry his criticism does not make easy reading»

نفس المرجع السابق « المقدمة » الإنجليزية التى كتبها د. بدوى ص ٣٥ XXXV

وجعل أيضا « نبيل سليمان » ينعته قائلا : « النقد الرنقى الأدونيسى »

(نبيل سليمان : مساهمة فى نقد النقد الأدبى : دار الطليعة : بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣ ص ١٨)

(2) د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث من « بودلير » إلى العصر الحاضر / ط ١ القاهرة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ٣١٤ جـ١ (الدراسة)

(3) د. محمد مصطفى بدوى : مختارات من الشعر العربى الحديث : ص ١٨٧

هكذا « أدونيس » الشاعر الناقد ، جاء ليغير وجه الأرض ، جاء « ليرسم وجها آخر ، آخراً سواه » . وهو يعنى – بعد أن قلب عينيه فى الموروث « بنوعياته » خاصة الشعر – أنه ما من سبيل أمامه « غير جحيم الرفض » متخطيا ظواهر الأشياء إلى ما وراءها ، فاتحا دروبا إلى ذلك العالم الخفى وراء العالم الظاهر ، مهتديا إلى هذا « الماورائى » **بإقامة علاقة جديدة مع اللغة** « إذ لم تعد هذه اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وبين فضاء الأبعاد التى يتطلع إليها »[1] حتى ولو أدى الأمر بالشاعر إلى الاغتراب الذى استكشفه « أدونيس » – الناقد المغترب فى لغته الشعرية – عند المتنبى ... « لقد خلق المتنبى طبيعة كاملة من الكلمات فى مستوى طموحه : ترج ، تتقدم ، تجرف ، تهجم ، تقهر ، تتخطى ، كأنها جواب كيانه الداخلى وامتداده وتكملته ... فهو روح جامحة ، تياهة تتلاقى فيها أطراف الدنيا ، إنه وحيد ، بل الوحيد ، فوحدته قدر محتوم لأن الإنسان « خليل » نفسه[2] ، كل منفرد وحيد . كل وجود خلاّق وحيد »[3]

وتقول « زوجة أدونيس » (خالدة سعيد) ... « إن اللغة هى طقس الشاعر الخاص ، مغامرته الخاصة فى البحث عن الحقيقة ، لذلك تكون لها خصوصية الحلم والتجربة ... »[4]

---

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربى دار العودة ط٣ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٥ وتقول « زوجة أدونيس » الناقدة « خالدة سعيد » عن شعر زوجها والترجمة الإنجليزية للدكتور محمد مصطفى بدوى :

«This is the Poetry of a Journey in the continents of the interior where the self is in a constant mystical night Journey, moving to and fro between the regions of the body and those of the soul. Yet, although Adunis even here does not lose sight of his people and their plight, there is no doubt that he is now moving to a much more solipsistic universe and that his language is becoming increasingly obscure.

«Acritical Introduction to MODERN ARABIC POETRY»

P.238

(٢) خليك أنت لامن قلت خلى   وإن كثر التجمل والكلام

(٣) أدونيس - مقدمة للشعر العربى - ص ٥٦

(٤) د. خالدة سعيد - حركية الإبداع - دار العودة ط٢ سنة ١٩٨٢ / بيروت ص ١٣٧

فزوجة « أدونيس » – من خلال [illegible] شاعرا – وهو من خلال شعره ناقدا ، يريان أن موهبة الشاعر فى اختياره لغة خاصة به ، تساير تجربته بكل ما فيها[1] من تناقض وغنى وتوتر ... « لغة جديدة لا يدرى النحويون عنها شيئا » كما يقول « أبو للينير »

ولأن الشعر الجديد رؤيا متجددة ، وهى بطبيعتها – كما يقول « أدونيس » تمثل قفزة خارج المفهومات السائدة ،[2] فإنه يبدو مبهما ، قلقا ، غير منطقى تتداخل فيه الصور والمشاعر والرموز ، لهذا يفترض فى الشاعر المعاصر أن يخضع شعره « لتركيبية » جديدة وأسلوب جديد فى الرؤية والأداء محاولا النفاذ إلى أعماق الواقع ، بفضل الخلق الجديد المستمر للغة ، محققا هذا الخلق الجديد ، بتحطيم النسق اللغوى التقليدى ، وتكسير قواعده ، وتغيير ترتيبه المعتاد فى الكلام

يقول أدونيس : ... « اللغة الشعرية ، أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم ، إنها وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك ، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق .. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده ، **هذه اللغة فعل ، نواة حركة ، خزان طاقات . والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة »**[3]

ويردد نفس مضمون الكلام السابق مُلِحّاً على « أن للكلمة عادة معنى مباشراً ولكنها فى الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق ، لابد للكلمة فى الشعر من أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة فى الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوعا عاما ، ولكنها رحم لخصب جديد . ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا ، بل عليها أن تخضع

---

(١) د. عبد الغفار مكاوى ثورة الشعر الحديث جـ١ ص ٢٤٣

(٢) أدونيس زمن الشعر ..

(٣) أدونيس مقدمة للشعر العربى ص ٧٩ ، ويعلق د. زكى نجيب محمود على استخدام أودنيس للغة الشعرية ؛ [ديوانه :« أغانى مهيار الدمشقى » قائلا : « هو يشيع فى نفسك حالة من الثورة والتمرد والرفض (د. زكى نجيب محمود – مع الشعراء – دار الشروق ط سنة ١٩٧٨ ص ٨٧ – بيروت

لحقيقتنا التى نجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا ... »[1]

إن « أدونيس » الناقد (وهو قبل ذلك شاعر مجرب) يرى أن من وظيفته أن يكتشف باستمرار فى الشاعر ، حرصه على أن يتجدد دوما من خلال تحميل اللغة (وهى الرحم الخصب كما سبق أن قال) جدة متمردة من خلال : سياقاتها التى تعمل على تحطيم اللغة القديمة .(أليس هذا النقد ظلا لعبد القاهر فى نظرية النظم ؟) لتكسر قواعدها المألوفة الرتيبة ، محلة التنافر والتعارض والغرابة ، محل التجانس والتناسق والنظام .

يقول « أدونيس » على لسان « مهيار الدمشقى » فى « أغانى مهيار الدمشقى » ... « وصوتى

هذيان المغير
يكسر عكاز الأغانى
ويقلع الأبجدية »[2]

فهذا « الهذيان » فى صوت الشاعر ، الذى يكسر « عكّاز الأغانى » ، إنما هو « هذيان رصين »[3] إذ شعوره بأن العالم من حوله يتفتت ويتلاشى جعل من واجبه « أن يترك للغة جموحها لتبنى هذا العالم وتهدمه على هواها »[4] . فهذا الجموح الذى يعنيه « أدونيس » ، هو التمرد الذى يبدو جليا فى التركيبة الجديدة لأبرز صور المجاز ، ألا وهى « **الاستعارة** » التى سبق أن قلنا عنها ، إنها **عماد**

---

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربى ص ١٢٧ .. ويقول عبد الكريم الخطيب : .. « والكلمة وإن كان لها مدلول تواضع عليه أهل اللغة التى تنسب إليها هذه الكلمة ، إلا أن هذا المدلول ، ليست مصبوبة به فى قالب حامد لا تخرج عنه ، بل هو خيط يتسع إلى أبعد الحدود ، فيكون عالما رحبا فسيحا ، ويضيق إلى أقصى غاية ... فيكون مجرد « كلمة » مصورة من حروف »

(. عبد الكريم الخطيب - الإعجاز فى دراسات السابقين - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت - ط٢ سنة ١٩٧٥ ص ٢٤٩)

(٢) د. خالدة سعيد - حركية الإبداع - ص ١١٣

(٣) أدونيس - مقدمة للشعر العربى ص ٦٠

(٤) أدونيس - ديوان الشعر العربى - الكتاب الأول - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت ط١ سنة ١٩٦٤ ص ١١ ، ص ١٢

قوى من عمد وظيفة التناول التذوقى النقدى بين القدماء والمحدثين (انظر خامسا من مقومات وظيفة الناقد الباب الأول هذا البحث)

فحين يريد التمرد على « تقليدية » الصياغة الشعرية السلفية نجده « يقلع الأبجدية » فهو يعنى بهذا التعبير الاستعارى أن ما توارثه أدباؤنا الشعراء من « أبجدية » لقنوها ، وأخذوا فى ترداد صياغتها ، هذه الأبجدية أصبحت لا توائمه شاعرا معاصرا ، وهو الرافض لما يمكن أن يفرض عليه من « كل ثقافة هى بطبيعتها دائرية (حلقة مفرغة) ذروة التقدم فيها هى طقس العودة الدائمة إلى الماضى » معيدة تركيب هذا القديم عاملة على إحيائه[1] فهو لا شك سيعمل من جانبه على أن « يقلع » هذه الأبجدية المسترسخة بجذورها فى باطن التعبير السلفى الشعرى

ولعل فى كلمة « يقلع » ما يوحى فى صوتية مقطعيها الحلقيين « يَقْ / لَعْ » بما يشبه الاشمئزاز الذى هو أشبه بصوت من يتقيأ شيئا خاصة فى توالى الصوت للحرفين « قْ – عْ » وهذا هو الدافع الحقيقى الذى تأدى « بأدونيس » إلى مثل هذا التمرد الاستعارى لأنه – وقد وجد نفسه محاطا بخضم مملوء بكل غث ، وبمجتمع لا يسير بالسرعة نفسها التى يسير فيها الشاعر – هذا الشاعر لو لم يكن مستشعرا فى نفسه من الفردية والأصالة ما ينبهه إلى تفاهة كل ذلك ، وإلى ضرورة التمرد عليه ، ما استطاع أن يكون صوتا للتمرد (الخلاّق) فهو يرى :

« كل شعر معاصر ليس فيه غضب العصر نملة عرجاء »

على حد قول « نزار قبانى » .

فمحاولة « أدونيس » إزالة التناقض بين شهرته الأليمة ، الضاجة بمضامين فكره وتمرده ، وبين مقتضى العيش فى زمن لا هو يتحمله ، ولا زمن يتحمله ، جعلت غربته النفسية ، ألح عليه مما نظن ، فحاول الانتقام لكرامته بحلم لغوى مدهش ، يبقى على انتقامه حيا على الألسنة ، مادامت اللغة الشعرية قد أمكنته

---

(١) أدونيس الثابت والمتحول / جـ٢ « تأصيل الأصول » – ط٢ دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١١٢

من هذا اللعب الباهر[1]

إن « أدونيس » ناقدا يرى أن أهم وظيفة للناقد ، هى البحث لدى الشاعر عن اللغة الجديدة[2] ، هذه اللغة التى تفجأ القارىء محدثة لديه ما يشبه الصدمة – وهى ما اصطلح عليها فى الشعر الجديد منذ عهد « بودلير » وتابعه فى ذلك « السيرياليون » فأسموها بالإذهال ويذهب زعيمهم « أندريه بريتون » إلى حد القول بأن الشعر إنما هو « إعلان احتجاج » أو كما يقول « سان جون بيرس » – الذى تأثر به « أدونيس » أكثر من غيره (كما يقول د . محمد مصطفى بدوى)[3] : « إن ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبى ، ذلك أن هذه

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا ينابيع الرؤيا ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٨ ، ص ٣٣ . ولعل خليل حاوى قد عبّر فى قصيدته « ضباب وبروق » من ديوانه (بيادر الجوع) خير تعبير عن فجيعة الشاعر المعاصر فى عصره المتهرى ، فما كان منه إلا أن حاول الانتقام بلغته الصادمة :

أنت يامس غورت
فى جوفه الرؤيا وغصت
فاستحالت جمرة ملتهمة
تلك رؤيا اختنقت
فى الكلمة
حين ثارت ، وتحدث
لعنة ما برحت تشتد
من جيل لجيل
لعنة الأرض البغى المرمة

(ريتا عوض - أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ سنة ١٩٧٦ ص ٧٠ ، ص ٧٣)

٢) وإلى مثل تلك اللغة ما قرره « أنسى الحاج » فى مقدمته لديوانه المسمى « لن » عن قصيدة النثر أن ... فى كل شاعر مخترع لغة » .

(أنسى الحاج « لن » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط٢ سنة ١٩٨٢ بيروت ص ٢)

(٣) M. BADAWI: A critical introduction to MODERN ARABIC POETRY Page.

ولقد جاء ثبت الكتب التى ألفها ، أو وضعها « أدونيس » فى مقدمة كتابه « صدمة الحداثة » جـ٣ من « الثابت والمتحول » ، أن الشاعر الناقد « أدونيس » قد ترجم لسان جون بيرس أعماله الشعرية الكاملة والمعنونة باسم :

١ منارات – وزارة الثقافة والإرشاد القومى بدمشق سنة ١٩٧٦
٢ - منفى - وزارة الثقافة والإرشاد القومى بدمشق سنة ١٩٧٨

اللغة الجديدة ، لم تحرص منذ عهد « الرومانتيكية » على شيء حرصها على الاحتجاج ... **فالاهتمام بالأسلوب وحده ، قد أصبح هدفا فى ذاته يختفى وراءه المعنى والباعث والمضمون** »[1]

ومن هذا المنطلق المحتج ، فإن « أدونيس » الناقد قد وضع مقياسا – فى قراءته المعاصرة « لديوان الشعر العربى » وهى المجموعة التي اختارها من الشعر العربى القديم – مؤداه « أن للشاعر الذى يقع اختياره (أى أدونيس) لنتاج من شعره ، شيئا فيه صوت خاص به دون غيره من حيث طريقة التعبير ، ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية المعاصرة ، والموائمة لفهم أدونيس الخاص للشعر »[2]

ولهذا فإن أبا تمام بعامة ، يعتبر عند ناقدنا – وهو الشاعر المتمرد يعتبر رمزا للخروج على « عمود الشعر » العربى متمثلا هذا الخروج فى المعنى الغير المألوف ، وفى الغموض ، وفى الصورة الشعرية الغير المألوفة وأهم من هذا كله **استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة ، أى « نقل اللفظ عن معناه المعروف » لأن أفخر الشعر** – فى رأى أبى اسحاق الصابى أحد المدافعين عن نهج أبى تمام – **ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه** »[3]

---

(1) د. عبد الغفار مكاوى – ثورة الشعر الحديث – حـ١ (الدراسة) ص ٢٤٤

(2) أدونيس – ديوان الشعر العربى – ص ١٤ ، ص ١٥

(3) أدونيس – زمن الشعر – ص ٣١ . وإلى مثل ذلك أشار الدكتور مصطفى ناصف معلقا على بيت أبى تمام :

رعته الفيافى بعدما كان حقبة ... رعاها ، وماء الروض ينهل ساكبه

فيقول : ... « هنا نجد أبا تمام وعى الموقف الشعرى . ولكن هذا الوعى يعنى أنه كشف إمكانيات لم تكن واضحة أمام كثيرين . حينما نقول إن الجمل رعى الفيافى نكون قد قصدنا أن الجمل عاش بفضل هلاك (المرعى) . وحينئذ يأتى أبو تمام فيرى أن مثل هذا المعنى يحمل نوعا من المفارقة ، أى أن هناك صراعا بين الجمل والفيافى . حياة أحدهما هلاك للآخر ، ولا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفيافى معا . حينما قال أبو تمام هذا البيت غيّر فهمنا للعبارة أو الموقف القديم ...

... الموقف القديم تعدل ويتشكل باستمرار ولا يلبث على حال ... يجب أن نقول إن الموقف الجديد هو ضرب من السر الكامن فى الموقف القديم ، الموقف القديم فى حالة حمل مستمر . هو إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن الصورة الجديدة أو التحققات الكثيرة الفردية التى نسميها مبتكرة أو مقلوبة أو ثائرة

(د. مصطفى ناصف – نظرية المعنى فى النقد العربى – دار الأندلس / بيروت ط٢ سنة ١٩٨١ ص ١٠٦ ، ص ١٠٧)

ويخيل إلىّ أن المقصود من تعبير أبى اسحاق بقوله : « ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه » أن مدارسة الشعر ، وملابسته أمر « صعب – كما يقول الحطيئة – طويل سلمه » وأن الناقد صاحب الدربة ذا الثقافات المتعددة المتجددة ، هو الأقدر على مسايرة رؤيا الشاعر مهما خيل للبعض ممن يحترفون النقد – دون معايشة وملابسة – أنها غامضة[1] وأن ما رمى به شعر أبى تمام من أحد هؤلاء قصيرى الرؤية النقدية من أن شعره غامض ، ما هو إلا قصور فى درجة حس الناقد وثقافته

وبهذا يجب أن نتفهم موقف أبى تمام ممن قال له « يا أبا تمام لم تقول ما لا يفهم » ؟ ورد أبى تمام عليه : « ولم لا تفهم ما يقال ؟! » يجب أن ندرك ما وراء جملة السائل ، ونستشعر بحسنا النقدى ما وراء رد أبى تمام ، لأن الشعر رؤيا خارج حدود المفهومات السائدة ، وهذه الرؤيا الجديدة يظنها التقليديون غموضا « نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة فى نفس القارىء (السلفى) لعلاقة الدال بالمدلول وهو اهتزاز أعطى للقارىء انطباعا بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا ، ودعا إلى فوضى – أى إلى ما لا يفهم – لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا – أى فى إحلاله إحتمالية المعنى ، محل يقينيته – مبدأ أساسياً من مبادىء الشعر . وإذا كانت الكيمياء كما يعرفها « جابر بن حيان » إعطاء الأجسام أصباغا لم تكن

(١) انظر رد الدكتور / « عبد القادر الرباعى » على مقال الدكتور « أحمد مطلوب » الذى رأى فى خروج الأول عن السنن التقليدى للنقد بتطبيق مقاييس نقدية معاصرة لدراسة « الصورة فى شعر أبى تمام » - رأى أن هذا أمرا لا يجوز .

فكان دفاع الرباعى عن رأيه : .. « بأنه يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور . وتطورها يعنى تعزيز الموجود منها ، أو الإتيان بما يخالفه أو يتناقض معه .. ذلك أن لغة النقد عقلية تتأثر بالتقدم الذى يطرأ على العقل ، ويمده بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات التى تقوم بين الأشياء ، أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة فى كل نص شعرى

ودلل الرباعى على صواب منهجه التجديدى بأن ذلك لم يكن بدعا فى عالم التناول النقدى للتراث القديم بمقاييس نقدية معاصرة ، إذ لا يخفى على الدكتور مطلوب (الذى انتقد منهج الرباعى) الثورة فى المصطلحات التى أحدثها كل من عبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى بفضل اتصالهما المفيد بكتب أرسطو وغيره ...

(دكتور عبد القادر باغى مقال بعنوان « محاورة حول الصورة الفنية فى شعر أبى تمام مجلة « البيان » الكويتية عدد ٢١٣ ديسمبر سنة ١٩٨٣ صفحة ١٢٦ ، ص ١٤٠)

لها » ، فإن بداية كيمياء الشعر هى ، « إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها » .
وهذا ما فعله أبو تمام »[1]

هكذا يعلق « أدونيس » – ناقدا – على تركيبة الشعر عند أبى تمام ، مما لا شك يعود بنا إلى سيطرة فكرة « نظرية عبد القاهر الجرجانى فى النظم على لاواعيته النقدية[2] ومما هو – أيضا – عائد بنا إلى العنصر (ثانيا) من مقومات وظيفة الناقد من الباب الأول من هذا البحث ، حيث توظيف اللفظ بوضعه فى بنيات متغايرات فيفرض عليه أن يولد من لغة العمل الأدبى لغة ثانية بفضل وعيه لرمزية التركيبة اللغوية لدى الشاعر إذ القصيدة بنية لغوية من نوع متمايز (انظر ثالثا من مقومات وظيفة الناقد من الباب الأول من هذا البحث) وليس هذا التمايز فى بنية القصيدة اللغوية ، إلا موجها قويا يشير إلى أثر عبد القاهر – بلاغيا معتزلا – فى فكر « أدونيس » النقدى ، إذ إنه رأى فيما قدمه المعتزلة – من إبراز للمجاز والتوكيد على أوليته – رأى ضالته اللغوية الشعرية الضبابية ، التى تؤرقه شاعرا ناقدا

فالمعتزلة ينفون كل تشبيه وتجسيم . « **والمجاز – كما يقول « أدونيس » – هو الشكل الشعرى للتأويل** الذى هو العدول عن المعنى الأصلى للفظ أو عن معناه الظاهر . وهكذا أكد الاعتزال البحث عن المعنى الآخر للألفاظ ، **عن معناها** [illegible] **لا المباشر القريب** ، ومن هنا فتح المجاز مجال التخييل متخطيا بذلك مسألة الصدق والكذب ... معطيا أبعادا جديدة غنية للمعنى وللتعبير فى آن »[3]

---

(1) أدونيس – الثابت والمتحول (تأصيل الأصول) جـ٢ ص ١١٨ ، ص ١١٩ ، ص ١٢٠

(2) وهو ما جعل « أدونيس » يفسر « السرقات » التى امتلأ بها النقد العربى القديم جهلا من رجالات البلاغة القدماء لأنهم لم يفهموا أن [illegible] كل إناء للمعنى .. « فليس للمعنى كيان مستقل ، إنه متداخل فى اللغة بحيث يمكن القول ، إن شكل التعبير هو المعنى ، فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما . وهكذا يتغير المقياس الذى يجب أن يعتمد فى الكشف عن السرقة . إنه المقياس الذى لا يستند إلى المعنى ، فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما . وهكذا يتغير المقياس الذى يجب أن يعتمد فى الكشف عن السرقة . إنه المقياس الذى لا يستند إلى المعنى . بل الذى يستند على العكس ، إلى طريقة التعبير »
(انظر أدونيس – الثابت والمتحول – جـ٢ ص ١٩٢)

(3) أدونيس – الثابت والمتحول جـ٢ ص ١١٩ ، ... « وتقودنا قضية التأويل ... إلى دراسة مفاهيم القدماء عن اللغة بجوانبها المختلفة ... مما قد ينير لنا كثيرا من المعضلات فى كتب البلاغيين واللغويين القدماء كما أنه يمكن أن يفيد فى بلورة كثير من المفاهيم النقدية والبلاغية فى التراث
(د. نصر حامد أبو زيد – فلسفة التأويل – دار الوحدة ط١ سنة ١٩٨٣ / بيروت ص ١٧)

ويفسر « أدونيس » هذه الأبعاد الجديدة الغنية ... « بأن المعنى فى المجاز احتمالى ، لأنه يولد المعانى ولا يتلقاها ، وإذا كان المعنى احتماليا ، فإن لكل شيء عددا لا نهاية له من المعانى . وهذا يكشف عن أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف من الأشياء إلا صورا »[1]

ويستشهد على توطيد فكرته عن إيحائيات المجاز التى لا نهاية لها بأبيات أبى نواس معبرًا عن فنه الشعرى :

غير أنى قائل ما أتانى — من ظنونى ، مكذب للعيان
آخذ نفسى بتأليف شيء — واحد فى اللفظ ، شتى للمعانى
قائم فى الوهم حتى إذا ما — رمته ، رمت معمى المكان
فكأنى تابع حسن شيء — من أمامى ليس بالمستبان

« فخاصية المجاز – كما يشير « أدونيس » – هى أن يصرف الانتباه عن الحرف ، وعن الظاهر ، إلى الروح والباطن ، إنه يهيئنا دائما لمستقبل جديد آخر ويغرينا بالمغامرة والرجاء ، متغلبا عن بطء الزمن ، واعدا بأن مصيرنا الحر الفرح هو فى هذا المجيء الذى لا ينتهى »[2]

وإذا كان « المجاز – وهو الفن البلاغى المستمر خلال عملية التناول النقدى قديما ومعاصرا – من إبداع المعتزلة الذين منهم عبد القاهر ، فلا عجب أن جعل « أدونيس » شاعره الأمثل – فى تنوع دلالات شعره واختزانه ممكنات من المعانى ... بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعرى »[3] – لا عجب أن يكون ذلك الشاعر أبا تمام ولا يخفى أن أبا تمام قد أبدع « أهم شعره فى مناخ اعتزالى واضح ، ساد منذ تولى المأمون ، وامتد حتى نهاية عهد الواثق ، وبين هذين العهدين ، وفى رجاله الذين تأثروا بالاعتزال ، كتب أبو تمام أهم قصائده ،

(١) أدونيس – الثابت والمتحول – حـ٢ ص ١١٩

(٢) نفس المراجع ص ١٢٠ ، ويقول « أدونيس » عن لغة الشعر المتمردة عند أبى نواس : ... « فكل صورة رمز ، والكلمة جزء من حركة النفس ، ومن حركة الشيء ، وهكذا يخلق الشاعر عالما سحريا يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات » (نفس المرجع ص ١١٢)

(٣) « أدونيس » – مقدمة للشعر العربى ص ١٢٨

وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة إلى فكر أول فيلسوف عربى ، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطى وهو الكِندى الذى عاصر أبا تمام فى النشاط ، بل نقده فى مجلس المعتصم »[1]

هكذا وافق أبو تمام – شاعرا مغربا فى لغته الشعرية – مزاج الشاعر الناقد المغرب (فى شبه إحالة وغموض) « أدونيس » .

وإذا كان أبو تمام قد عاصر الاعتزال ورجالاته – وهم بالدرجة الأولى مثقفون – فإن الناقد « أدونيس » ليعيد إلينا – فى استحسانه لمنهج أبى تمام فى الصياغة الشعرية المثقفة – ما سبق أن نوهنا به عند عبد الصبور ناقدا (تلميذا للملهم T. S. ELIOT) من ضرورة أن يكون الناقد مثقفا . فعدم فهم شعر أبى تمام – فى رأى « أدونيس » – « لا يعود إلى إغرابه ، بل يعود إلى ما فى شعر أبى تمام من ثقافة واسعة فى الشعر وروايته ، وفى الفلسفة ، وبأنه أوجد فى شعره تآلفا بين المعنى الفلسفى غير العربى ، واللفظ العربى ، وهذا الثقل الثقافى[2] فى استحصاد أبى تمام شاعرا ، يجعل من الصعوبة بمكان – على قارىء شعر أبى تمام القليل الدربة والممارسة – أن يفهم شعره أو يستحسنه[3] مما يقوده إلى الاعتقاد بعلية « الغموض » على نتاجه ، وهذا « الغموض » مرده عند الشاعر الناقد « أدونيس » إلى أن موهبة أبى تمام ، ليست موهبة التوالد الانفعالى للمعانى والأخيلة والمشاعر وإنما هى موهبة « تدعمها ثقافة النظر ، والاختيار ، والمؤالفة ،

---

(١) أ. د. جابر عصفور - بحث بعنوان « تعارضات الحداثة » مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة المجلد الأول العدد الاول أكتوبر سنة ١٩٨٠ ص ٨٣

(٢) وأنا أعنى بالثقل الثقافى هنا عند أبى تمام – إلى جانب تجديده ما عرف باسم «الفحولة الشعراء» وهو كتاب للأصمعى ، والفحولة هنا بمعنى الطاقة وشاعر فحل يضارعها فى الانجليزية تعبير (ENERGETIC POET) وقد جاء عند ابن رشيق فى كتابه « العمدة » على لسان الأصمعى ... « لا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى وتدور فى مسامعه الألفاظ ... وأن يعد علم العروض ليكون ميزانا على قوله ، والنحو يصلح به لسانه وليقيم إعرابه والأنساب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم »

(أدونيس - الثابت والمتحول - جـ ٢ ص ٤٢)

(٣) أدونيس – الثابت والمتحول – جـ ٢ ص ١٨٨

والتركيب : ثقافة العمل ، فنيا ، بالأذن والعين والذاكرة والقلب والجلد ، ثقافة السفر فى الماضى والحاضر والمستقبل »[1] وكل ذلك تأدى بأبى تمام – إلى خلق لغة جديدة مغايرة للغة الحياة الشعرية التى سادت عصره ، ومن هنا غموضه الفنى شاعرا .

وتسيطر الثقافة الفرنسية على تعبيرات « أدونيس » النقدية فيعلق على غموض « أبى تمام » شاعرا « بأنه غموض غير معتم ، بل شفاف يصح وصفه بما قاله « كوكتو » عن مالارميه : « غامض كالماس » . كل شاعر كبير هو بالضرورة غامض[2] غموضا ماسيا » بينما الغموض عند « أدونيس » شاعرا مبعثه حالة

(١) أدونيس مقدمة للشعر العربى - ص ٤٥ . وهنا نحضرنا ما قاله حازم القرطاجنى عن مقدرة الشاعر البارع فى رؤيته أبعد مما نرى ، والتى تمكنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء خاصة ، وبالتالى صياغتها فى علاقات جديدة ... « لقوى النفوس تفاضل فى ملاحظة الجهة النبيهة فى نسبة معنى إلى معنى والتنبيه إليها »
(حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء - ص ٤٤)

(٢) أدونيس الثابت والمتحول - جـ ٢ ص ٤٥ ، وعن مثل هذا الغموض الفني فى العمل الأدبى جاء بمعجم

Dictionary of Literary Terms

By HARRY SHAW

عن كلمة غموض (Opaque) :-

« ... difficult to grasp and interpret ... Every great work of literature is to some degree opaque[1] in that it provide a wealth of meanings on different levels, all of them subject to different understandings and enterpretations McGRAW-HILL BOOK COMPANY, NEWYORK, 197~

وقد نشأت فى إيطاليا منذ حوالى ثلاثين عاما حركة أدبية راحت تنادى بالغموض فى الشعر الحديث حتى سميت بحركة الغموض والإلغاز Hermetism-ermetismo وكان من بين ممثليها الشعراء « بونتمبيللى » و « مونتاله » (الذى ترجم أشعار « إليوت » إلى الإيطالية) وسابا ، و « إنجاريتى » وكوازيمودو . وقد تأثرت هذه الحركة بشعراء البارناسية والرمزية فى القرن التاسع عشر (رامبو – مالارميه – فاليرى) فراحت تسعى إلى تأكيد طابع الغموض والسحر والأسرار فى الشعر وتقدم نغمة الكلمة وقيمتها الشعورية على معناها ...

... ويعد « أنجاريتى » أحد أعلام هذه الحركة - مثلا واضحا لطابع الغموض الذى ذكرناه منذ لحظة ، إذ شعره يتميز بالتركيز الشديد . فالكلمة كما يقول بنفسه ، وكما كانت عند مالارميه ، هى شق أو صدع قصير للصمت . إنها شذرة مبتورة ، تقف وحيدة مرتعشة بين عالم الأسرار الذى لا تكاد تلامسه ، وبين الصمت والسكون اللذين لا يلبثان أن يطبقا عليها .. والواقع أن الشعر الحديث يلقى على اللغة مهمة عسيرة وغريبة ألا وهى أن تفصح عن المعنى وتخفيه فى آن واحد ، فالغموض يوشك أن يصبح مبدأ جماليا عاما لهذا الشعر ...

فالقوى الكامنة فى القصيدة ، أو فى اللغة التى كتبت بها ، لا تنتهى بمجرد الفراغ من تأليفها ، بل تطلق طاقات جديدة فى نفس الشاعر والمتلقى ، وهى طاقات تظل كامنة فى لغة القصيدة دون أن يعرف الشاعر عنها شيئا

الخواء أو الضياع (Emptiness) التى سيطرت على مجموعة شعراء مجلة « شعر » اللبنانية التى رأت فى الثقافة العربية – من خلال عقلية أصحابها – جمودا يجب التمرد[1] عليه ، وتجاوزه إلى ثقافة أكثر تحررا وإبداعا ، ولم تجد إلا الشعر موئلا لها – وهو ديوان العرب – لتطلق منه صيحاتها بالتمرد خاصة فى لغته التى وقف « أدونيس » معظم مجموعاته الشعرية ، ومحاور كتبه النقدية (زمن الشعر / مقدمة للشعر العربى / الثابت والمتحول) على المنافحة عن حيويتها (أعنى اللغة) التى افتقدتها – وظلت سادرة فيها حاضرا غاية فى الانحطاط – منذ سقوط بغداد تحت سنابك خيل « هولاكو »[2]

والواقع أن استمساك « أدونيس » بالتقاط وتركيز القول النقدى على الشعراء – الذين يسيطر الغموض الماسى الكثير الإيحاء فى معظم أشعارهم – مبعثه (فى رأيى) تأثره بما قال به علماء اللغة المحدثون حول « الأسلوبية » التى كان الدكتور مندور أول من وجه إليها حاسة نقادنا الشعراء ، وشعرائنا النقاد خاصة عند « سوسير »[3]

فما دام غموض شعر أبى تمام فى لغته – كما يرى « أدونيس » – هو غموض ثرى كثير الإشعاعات الموحية[4] (وهو ما ترمى إليه حركة الغموض فى الشعر

(د. عبد الغفار مكاوى – ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر – جـ١ صفحات ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧)

(١) يقول « أدونيس » : « والإنسان الذى يحيا فى مجتمع قمعى ، يشعر أنه ميت قبل موته الطبيعى . فإذا تمرد أو ثار ، لا يشعر أنه يفقد شيئا ، بل على العكس يشعر أنه يتحرك ويحيا – وكذلك يشعر أنه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت (أدونيس – الثابت والمتحول جـ٢ ص ١١٤)

(٢) د. محمد مصطفى بدوى : A critical Introduction to MODERN ARABIC POETRY صفحات ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٣) انظر هذا البحث.محمد مندور ناقدا

(٤) هذه الإشعاعات الإيحائية تأتى فى الغالب من الطاقات الحسية التى تزخر بها اللغة أعنى من الإيقاع والـ [illegible] والصوت ، وقد تأتى من تلك المعانى والدلالات التى توحى بها الكلمة أو تقع على حدودها ، أو تحدثها [illegible] بين الكلمات بطريقة شاذة غير مألوفة ، مثل هذا الشعر الذى يعتمد على سحر اللغة وإيحائها ، تزيد من سلطان الكلمة ، وتجعلها أصل الفعل الشعرى ، وأول أسبابه ، إنه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة ، بل الكلمة وحدها هى الواقع بالنسبة إليه ...

الحديث كما نوهنا فى حاشية رقم (٢) ص ١٨٧) فإن تحليل « أدونيس » لما وراء هذا الغموض تحليلا لغويا[1] يصلنا بلون من النقد الأدبى ، يعد نهجا من

= ويرى « إدجار آلان بو » أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم اللغوى أو الطاقة الصوتية السابقة على المعنى ، فإذا تم له ذلك ، استطاع أن يضفى عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئا ثانويا »
(د. عبد الغفار مكاوى ثورة الشعر الحديث - ص ٢٧١ ، ص ٢٧٢)

(١) يقول « أدونيس » : ... آخذ مثلا آخر يقول الأفوه الأودى :

وترى الطير على آثارنا رأى عين ، ثقة أن ستمار

فتبعه النابغة بقوله :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدى بعصائب
جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب

ويقول أبو تمام :

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى بعقبان، طير فى الدماء نواهل
أقامت مع الرايات حتى كأنها من الجيش إلاّ أنها لم تقاتل

نحن هنا أمام معنى ابتكره الأفوه الأودى ، وهو الكناية عن انتصار قبيلته بتتبع الطير آثارها لتأكل من قتلى أعدائها ، فالطير لا تعقل تحس بغريزتها ، أن قبيلته هى المنتصرة ، ولذلك تتبعها . وفى هذا إشارة إلى تفوق قبيلته ، تفوقا مطلقا بدهيا ، على أعدائها

ولم يزد النابغة شيئا ، بل اكتفى بصياغة المعنى ، صياغة أكثر حركية وأشد وضوحا ...

لكنّ أبا تمام حلل المعنى وحوّله ، فأعطى بعدا جديدا ، لم يكن موجودا عند الأفوه الأودى ومن تابعه . وهذا ما يظهر فى طريقة تعبيره ، فقد خلق تزاوجا بين « عقبان الأعلام » و « عقبان الطير » ، وجعل من هذه الأخيرة ظلا للأولى ومع أنها ظل ، أى منفصلة عن الجيشين ، فإنها كانت متصلة به لانغماسها فى دماء القتلى ، حتى إنها بدت جزءا آخر من الجيش . لكنه الجزء الذى يأكل ولا يقاتل . وهكذا ينتج « معنى » « جديد » أغنى بكثير من « المعنى » الأول .

فأبو تمام لم يستعد المعنى الأول ... وإنما أعاد خلقه من جديد ، وهذا يعنى أنه غيره ، فصار معنى جديدا أضف إلى ذلك أن تحويل المعنى نتيجة لتحويل اللفظ عن معناه الأصلى : فللأعلام عقبان ، والعقبان ظل ، وهى تنهل ، وتقيم مع الرايات المتحركة . فثمة مزج بين اللغة والأشياء والأعمال يحيد باللغة عما وضعت له أصلا

(أدونيس -- الثابت والمتحول - حـ٢ ص ١٩٣ / ص ١٩٤)

ويقول « أدونيس » فى مكان آخر من نفس المرجع تعليقا على قصيدة « الربيع » لأبى تمام ... : « الكلمة عند أبى تمام مادة صوتية ، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الإيقاع . إنها بنية عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر ، وأشياء العالم ... » (ص ١١٦ من « الثابت والمتحول » حـ٢)

ويقول أيضا فى موضع ثالث من المرجع نفسه ... « ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجى لبنية القصيدة التقليدية ، فلقد غير نواته الأساسية : الكلمة وغير علاقات الكلمة الصوتية والدلالية » (ص ١١٧ من « الثابت والمتحول » حـ٢)

مناهج الأسلوبية .

وهذا النهج قوامه « التحليل المفصل للعمل الأدبي جزءا جزءا لمعرفة العلاقة التي تربط بين الأجزاء جميعها ، والحكم عليه (أى العمل الأدبي) مستندا إلى معايير ثلاثة هي : الاكتفاء الذاتي من حيث الدلالة ، ووحدة الصنع ، والتعقيد العضوى لتركيب الأثر الأدبي »[1]

وهذا يعيد إلى ذاكرتنا النقدية ما قال به « تشومسكى » عن البنية العميقة والبنية السطحية في نظريته عن « النحو التحويلى » ... « فلما كانت اللغة لانهائية فيما تنتج من جمل رغم « انحصار » مادتها الصوتية ، فإن هذا النحو يهتم أيضا بدراسة النظام الأساسي الذى تتولد به قوانين البنية العميقة قبل تحويلها إلى كلام على السطح . والذى لا شك فيه أن الاهتمام بالجانب الداخلى للغة لابد أن يعتمد على عدد من « الافتراضات » الأساسية التى تكون البنية العميقة للغة . وهو شيء يذكرنا بتأكيد « تشومسكى » على الجانب الحدسى « Intuitive في العمل اللغوى »[2] فهذا الغموض الماسى — وفق ما يقوله « أدونيس » عن لغة أبي تمام الشعرية — يوحي بإشعاعات لانهائية[3] نتيجة تعقد التجربة الشعرية ، مما

١) انظر : د. مجدى وهبة — معجم مصطلحات الأدب / ص ١٥٦ وانظر أيضا Dictionary of Literary Terms, HARRY SHAW تحت كلمة : EXPLICATION

«In such explication, a critic concentrates on language, style, and the interrelations of parts to the whole so as to make plain the meaning and the Sybolism of the text (P. 150.)

(٢) د. عبده الراجحى — النحو العربي والدرس الحديث — دار النهضة العربية سنة ١٩٧٩ ص ١٢٤ ، ص ١٢٥ / بيروت

وانظر أيضا · د. زكريا ابراهيم — مشكلة البنية — مكتبة مصر سنة ١٩٧٥ ص ٧١ ، ص ٧٢

(٣) يقول « أدونيس » : «آخذا مثلا ثالثا ، يقول مسلم بن الوليد :

لا يستطيع يزيد من طبيعته   عن المروءة والمعروف إحجاما

ويقول أبو تمام ، آخذا هذا المعنى كما يرى الآمدى :

تعود بسط الكف حتى لو انه   دعاها لقبض لم تجبه أنامله

والبيت الأول ليس شعرا ، وإنما هو تقرير بارد مباشر . ذلك أن مسلم بن الوليد ، ينقل الفكرة كما هى ، ولا يضيف عليها من الشعر إلا الوزن ، أما أبو تمام ، فيعبر بصورة شعرية ، أى أنه يوحى بأن ممدوحه كريم بفطرته ، حتى إن الكرم طبيعى فيه ، كما لو أنه يتنفس ويمشى ، وكل تعبير بالصورة ، يفتح أفق الحساسية والتأمل ، بحيث لا يعود المعنى شيئا محددا منتهيا ، وإنما يصبح شيئا يتفتح أو يتسع وسع الحساسية والتأمل (أدونيس — الثابت والمتحول — جـ٢ ص ١٩٤)

يدفع « أدونيس » إلى الاهتمام بالجانب الروحي الداخلي الفني في لغة أبي تمام ، ليكشف ما وراء بنيتها العميقة من مهارة في الصياغة اللغوية الفنية وهنا مصدر « الحداثة » في شعره **تلك « الحداثة » التي كان الصولي – في رأى أدونيس – أول من ألمح إليها .**

يقول « أدونيس » بعد أن عدد نوعيات من يقدحون في شعر أبي تمام إما حقدا ، وإما جهلا .... :

« بعد هذا ينتقل الصولي إلى الكلام على « الحداثة » بحيث يمكن اعتبار ما كتبه أول بيان عن الحداثة »[1]

ويضع « أدونيس » النقاط الرئيسية التي دار حولها مفهوم الصولي للحداثة في شعر أبي تمام على الصورة الآتية :

١ – العلاقة بين القديم والحديث
٢ – نشوء لغة شعرية جديدة
٣ – مقياس الشعر
٤ – الجودة البادئة أو معنى النقد[2]

وأهم ما يلفت نظرنا في هذه النقاط الممثلة للحداثة في شعر أبي تمام – والتي في جملتها تعد مدار وظيفة « أدونيس » في تأسيس نقده حول مفهوم « الحداثة »[3] العنصران الثاني والثالث .

(١) أدونيس الثابت والمتحول جـ٢ ص ١٧٨

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول جـ٢ ص ١٧٨ ، ص ١٧٩

(٣) جاء بكتاب « مساهمة في نقد النقد الأدبي » لمؤلفه « نبيل سليمان » بالحاشية رقم (١) من ص ٣٩ أن « أورخان ميسر » هو صاحب فكرة الحداثة التي ظهرت في كتابات يوسف الخال وأدونيس وأنطون مقدسي حيث يستشف ذلك من المقدمة التي كتبها أدونيس لكتاب « ميسّر » المسمى : « سريال » دمشق سنة ١٩٧٩ والذي أصدره اتحاد كتاب العرب بدمشق ، هذا عدا دوريات كمجلة المعرفة العدد ١٦٠ سنة ١٩٧٥ ، وكمجلة الموقف الأدبي العدد ٩٨ سنة ١٩٧٩ وكلها تحتوي على ما يؤكد وجهة النظر التي جاء بها « نبيل سليمان » وفق روايته بالحاشية المذكورة

(نبيل سليمان مساهمة في نقد النقد الأدبي دار الطليعة بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣ ص ٣٩

« فقد ترتب على العنصر الثانى – والكلام هنا « لأدونيس » – نتائج هى أن المعنى عند المحدثين صار أكثر **إبداعا**[1] ، لا من حيث تعميق المعانى القديمة وحسب ، بل أيضا من حيث ابتكار معان جديدة لم تخطر للأوائل » ...

كما ترتب أيضا على العنصر الثالث « أن معنى الأولية قد تغير تماما فلم يعد تابعا للقدم فى الزمان ، وإنما صار تابعا لجودة الشعر ... غير أن الجودة فى الوقت ذاته مرتبطة بالزمان ، فالشعر الجيد فى عصر ما هو الذى يكون أكثر شبها بهذا العصر »[2]

يقول الصولى : « ولأن المتأخرين يجرون بروح المتقدمين ، ويصبون على قوالبهم ... وينتجعون كلامهم ، **وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده** . وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى لم يتكلم القدماء بها ، ومعانى أومأوا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، **وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان** ، والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم »[3]

فالحداثة – وفق تعليق أدونيس مأخوذا عن قول « الصولى » – يمكن لنا أن نستشفها **فى الصياغة الشعرية الجديدة ، حتى ولو كانت كلماتها قد تدوولت** فى الشعر القديم ، هذا **بالإضافة إلى معايشة الشاعر** – خلال تجربته – لعصره ، مستكملا صورة التعبير الشعرى **حين يدلى بوجهة نظره فى قضايا هذا العصر الذى لامسه شعره** .

من هنا تجىء « الإرادة » التى تلب « الحداثة » فى كتابات « أدونيس » النقدية ، والتى خصص للحديث عنها (أعنى الحداثة) الجزء الثالث من كتابه « الثابت والمتحول » وتلمس بروزها القوى فيما أنتجه « جبران خليل جبران » الذى أكاد أحس أن « أدونيس » - شاعرا ناقدا – قد اقتضب من أقواله فى الفن

(١) « الإبداع » منذ عصر النهضة الأوربية - يعنى القدرة على إيجاد الأثر الأدبى من خلال تركيبات جديدة

(د . مجدى وهبة - معجم مصطلحات الأدب ص ٢٦١ تحت مادة ابتكار أو إبداع

(٢) أدونيس – الثابت والمتحول – جـ٢ ص ١٧٩

(٣) الصولى – أخبار أبى تمام ص ١٧

– عموما – ما يتواءم تواؤما كبيرا مع فكرته هو (أى أدونيس) عن نفسه حين يقول جبران : « أعرف أن لدى شيئا أقوله للعالم ، شيئا مختلفا عن أى شيء آخر »[1]

ولعل هذا الشيء الذى يحيل إلى « أدونيس » أنه مختلف عما سبق أن قيل ، وأن عليه أن يسوقه إلى العالم – من وراء جبران[2] – فى مضمار الفن القولى ، هذا الشيء هو « الابتكار والفرادة » وهما مترادفان أو كما يقول أدونيس ... « هما اسمان للخبر »[3]

فالابتكار والفرادة والجدة هى مكنونات – ما يسمى عند « أدونيس » –

---

(١) أدونيس الثابت والمتحول جـ ٣ (صدمة الحداثة) دار العودة / بيروت ط٢ سنة ١٩٧٩ ص ١٩٦ ، بل إن كثيرا من المقتبسات التى أوردها « أدونيس » فى تركيزه الحديث - مستفيضا - عن جبران من ص ١٩٨ وحتى ص ٢١١ بنفس المرجع ، ليتكشف فيها بجلاء الكثير مما سبق أن تبيناه فى وظيفة الناقد عند « أدونيس » خلال حديثنا عنه فى الصفحات الماضية

(٢) ليس « أدونيس » ببدع فى إعجابه ، وملابسة استشعاراته الفنية ، لجبران بل إننا نلمح تأثر « يوسف الخال »إلى حد بعيد ، معجبا بما أنتجه جبران خاصة فى كتابه « النبى » – الممثل لحجر الزاوية فى فكر أدونيس الفنى « شاعرا ناقدا » جاعلا من الفنان فى تأثيره عبر مجتمعه موقفا أشبه بموقف « النبى » حين يأتى بما يصطدم وتقاليد الشعب المرسل إليه فيقع فى حصار « الغربة » التى تعانق « أدونيس » معانقة لا فكاك منها - هذا الكتاب نفسه ، قد نقله « يوسف الخال » إلى اللغة العربية سنة ١٩٦٨ (طبع دار العودة – بيروت) بأسلوب شاعرى . إذ « النبوة » و « الغربة » – فيما أرى – شيئان يجمعان بين « الخال وأدونيس » فى جعبة جبران الفنية المسماه « النبى » وفى دواوين « يوسف الخال » ما يحدو بنا إلى الاعتقاد فى هذه المعادلة الفنية السابقة :

ففى قصيدة « الفجر الجديد » ص ١٥ من « الأعمال الشعرية الكاملة » ليوسف الخال يقول :

«... وأحيا غريبا وفوق
منال العلى مطمعى »

ويقول « الخال » أيضا فى قصيدته « الحديقة » ص ٣٣٨ من الأعمال الشعرية الكاملة :

« صمت قلبى
تنقل رجعه الحروف »

ويقول أيضا فى قصيدته « رباعيات أربع » ص ٣٥٨ من نفس الأعمال

« ونحن الذين نشأنا نشأنا
على مضض ..... »

(يوسف الخال – الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة / بيروت ط٢ سنة ١٩٧٩)

(٣) الثابت والمتحول جـ٣ (صدمة الحداثة) ص ١٩٧

« بالحداثة » والتى تجعل « لـ كل شاعر شيئا خاصا به ، شيئا يجعله فريدا ، عنصرا فرديا فيه هو ينبوع نتاجه الخلاق ، وتعبيره الحق ... »[1]

هذا القول السابق – المأخوذ عن كلام لجبران فى حديث له عن ميخائيل نعيمه - هذا القول قد ردده « أدونيس » غير قليل خلال دراساته النقدية ، من مقدمته لديوان الشعر العربى ، مارًّا بمقدمة للشعر العربى » و « زمن الشعر » ووصولا إلى « صدمة الحداثة »[2]

ولست بمستطيع تبرئة وجهة نظرى ، من أثر لتداخل مفهوم « الحداثة » عند « يوسف الخال » أيضا – لا جبران فقط – مع مفهومها عند « أدونيس » الناقد إذ يقول « يوسف الخال » فى كتابه « الحداثة فى الشعر » ... « الحداثة فى الشعر إبداع ، وخروج به على ما سلف ، وهى لا ترتبط بزمن ، فما نعتبره اليوم حديثا ، يصبح فى يوم من الأيام قديما ، وكل ما فى الأمر أن جديدا ما ، طرأ على نظرتنا إلى الأشياء ، فانعكس فى تعبير غير مألوف ...

... والحداثة فى الشعر ، لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه ، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة ....

... ومهما قيل فى الحداثة ، يظل القول الأهم فيها أنها ، فى كل شىء لا فى الشعر وحده ، موقف كيانى من الحياة فى المرحلة التى نجتازها . فهى ليست أشكالا يقتبسها الإنسان ، أو زيا يتزيى به ، لأن المهم هو ما وراء الأشياء والأشكال والأزياء . هذا الماوراء هو ما نسميه بالعقلية ، فإما أن تكون ذا عقلية حديثة أو لا تكون ، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر .

... والخلاصة أن الحداثة فى الشعر ، لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب ، بل

---

(١) الثابت والمتحول جـ٣ (صدمة الحداثة) ص ١٩٧

(٢) بل إن « أدونيس » يرجع كثيرا من المصطلحات النقدية التى تناول فيها جبران الشعر المتمرد من أمثال ... (ـ عظمة الشاعر تقاس فى أنى جبران بمدى هدمه ص ١٩٧) ... (اللامحدود عماد الفن وروحه ص ١٩٠) (الحكم ... رؤية حقيقية ص ٢٠١) ... (ففى العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة فـ فاصلت حدا بالغا من الكمال . لم ابتدع مفردات جديدة بالطبع ، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة ص ٢٠٥)

هى حركة إبداع تماشى الحياة فى تغيرها الدائم ، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر . فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التى نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء ، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفى والمألوف ... »[1] .

(فالتعبير الغير المألوف) و (الشخصية الشعرية الجديدة ذات التجربة المعاصرة) و (الموقف الكيانى من الحياة فى المرحلة التى نجتازها) و (الماورائية للأشياء – أى المجاز بأوسع معانيه –) و (الإبداع الذى يماشى الحياة فى تغيرها الدائم) ، كلها قد مازجت الكثير – مما سبق أن أوردناه مناقشين – من موقف « أدونيس » الناقد ، حيال تناوله للنصوص قديمها – خاصة أبى تمام – وحديثها – خاصة جبران –[2] فى تحليله لها ، ورصد ما بداخلها من « فرادة » ، عمادها لغة متفجرة « يحملها الشاعر من المعانى أكثر مما تحمل فى الأذهان ويزاوج بين شقيقاتها طلبا للتوتر والزخم والانسجام والإيقاع[3] يقول « أدونيس » عن جبران « فى فرادته » أو « حداثته » : ... « إنها لا تتحدد بالطموح الكامن فى نتاجه ، بل تتحدد بتفجراته ... هذه التفجرات ، لا توحى بتغيير أشكال التفكير والتعبير وحسب ، وإنما توحى كذلك بتجديد الأسس ذاتها . فلم تعد الكتابة العربية ، بدءا منه تتأمل ذاتها فى المرايا اللفظية ، بل أصبحت تتغمس فى العذاب ، والبحث والتطلع ، ومن هنا امتلأت بالحيوية وأصبح القراء الذين كانوا يتغذون بالألفاظ ، يتغذون بقوة التجدد والتغيير »

---

(١) يوسف الخال - الحداثة فى الشعر - دار الطليعة ببروت ط سنة ١٩٧٨ صفحات ١٥ ، ١٦ ، ١٧

(٢) خصص له « أدونيس » جزءا كبيرا من كتابه « صدمة الحداثة » من ص ١٦١ الى ص ٢١١ .

(٣) يوسف الخال / الحداثة فى الشعر ص ٩٤ ويمكن أن نتتبع كثيراً من عناصر الحداثة عند الخال فى نفس كتابه هذا ، مما يدعم وجهة نظرنا فى تمازجها مما يماثلها من عناصر حداثة عند « أدونيس » مثل قول « الخال » :

... الشعر لغة أو هو حياة اللغة (ص ٩٠) ... فرضت « الكلمة » فى الشعر الاقتراب من الفلسفة فى الغوص إلى أعماق الوجود ، والخروج منها برؤيا أساسية شاملة ، تتعدى الواقع والظاهر إلى الحقيقة والكنه (ص ٩١)

... صارت ثقافة الشاعر من حيث اتساعها وعمقها فى الحضارة والكنه (ص ٩٢) ... فإذا كانوا شعراء حقيقيين ، تجددوا وتغيروا مع الحياة ووسائل التعبير عنها . هؤلاء هم الأنهار الجاريه إلى مصبها ، لتعود إلى الأرض مطرا يبعث الخصب بعد جفاف (ص ٩٢)

ومهما حاول « أدونيس » أن يدرس فى نتاج المعاصرين من الشعراء ، ويفيض القول فيهم مستكشفا لما سماه بالحداثة – مثلما فعل مع جبران – ، مهما حاول ، فإن أصالة وثقل وزن هذه الحداثة ، عند محدثى الأقدمين كأبى تمام وأبى نواس ، ليشد انتباهه من جديد ، إلى استلهام ما فى التراث من معاصرة ، وذلك حين يبغى اختتام حديثه عن « صدمة الحداثة » قائلا : ... « هكذا نرى أن لهاجس الحداثة جذورا فى نتاج أبى نواس وأبى تمام ... وتغير تبعا لذلك موضوع النقد ، فلم يعد يستند إلى حقيقة ماضية ثابتة يعود إليها دائما ، **إنما أصبحت الحقيقة نفسها نقدا ، وأصبحت مرادفة للتغير** . وهذا ما نراه فى النقد الشعرى عند الصولى أولا ، وعند الجرجانى فيما بعد ... »[1]

ويختتم « أدونيس » الناقد مفهومه إللحداثة بعبارة فيها سمة « التمرد » و « الفرادة » إذ يقول : ... « الأساس فى نزعة الحداثة على الصعيد الشعرى فى المجتمع العربى ، تكمن فى إدراك التماثل بين اللغة والعالم ، بوجهيه الظاهر والباطن ، الموضوعى والذاتى . أعنى فى رفض القول بأن اللغة هبوط على العالم ، وفى القول على العكس ، بأنها انبثاق منه . أى فى التوكيد على أنها إبداع أو اصطلاح إنسانى ... »[2]

وبعد هذه الرحلة المتأنية – إلى حد ما – مع نتاج « أدونيس » النقدى ، تلزمنا وقفة متلثبة لاستجماع خلاصة ما يمكن أن يكون قد استبان لنا **من فهمه** ،

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٦٦ وليس « أدونيس » بدعا فى استلهامه المعاصرة ، من خلال التراث ، بل زميله « يوسف الخال » لتأثر هو الآخر فى فهمه – لحرية الشاعر خلال تجربته – بنفس ما جاء بالتراث خاصة عند الخليل بن أحمد فى تقريره لمثل هذه الحرية الفنية

يقول « يوسف الخال » : ... « وللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدى ، ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية ، وله أن يتلاعب فى الـ ـ الموسيقى التقليدى كما يشاء لخدمة القصيدة ... (مفهوم الحداثة / ص ٩٣)

وليس هذا الذى توصل ا - « يوسف الخال » ببعيد عن قول الخليل بن أحمد : .. « الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ... »

(انظر هذا البحث ص فى بداية الباب الأول) .

(٢) أدونيس – الثابت والمتحول – (صدمة الحداثة) جـ٣

لوظيفة الناقد خلال نفسه الشاعرة المغتربة من ناحية ، وعلاقة بعض مفاهيمه فيها بما يقاربها ، مما توصلنا إليه عند « عبد الصبور » بحكم كونهما شعراء نقادا . وإيجاز ذلك فيما يلى :

أولا — البحث عن الإبداع الشعرى ، الذى يميز الشاعر المتفرد بطابع فى استخدامه لغة ، تنبذ رتابة الأشكال الموروثة : لتعبر عن رفض الواقع المتهرىء من ناحية ، وتقيم علاقة بين فضاء أعماقه ، وبين فضاء الأبعاد التى يتطلع إليها

ثانيا — تتبع المجاز اللغوى — وفقا للعلاقات الجديدة التى يقيمها الشاعر المبدع بين مفردات لغته — لاستكشاف السر الفنى الكامن فى المواقف الشعرية القديمة ، بما أوتى الناقد من مقدرة على توليد الرؤية الجديدة من خلال التركيبة اللغوية للمواقف القديمة ، والتى كانت سبيل « أدونيس » إلى استلهام ما سماه « بالحداثة » لدى أبى تمام شاعرا ، والصولى ناقدا

ثالثا — أن تتعمق دربة الناقد بالثقافات المتغايرة ، حتى يمكن لهذه الدربة المرنة المثقفة أن تميز بين مختلف الرؤى ، الغنية بالاحتمالات المجازية المتعددة ، مثل ما استكشفه « أدونيس » — الشاعر الناقد — من فنون القول الابتكارية المتفردة فى مكنونات إبداع جبران الفنى

ومن خلال هذه الوظائف — التى أمكن أن نتوصل إليها — للناقد الأدبى عند « أدونيس » ، نجد سمات مشتركة بينه وبين عبد الصبور فى :

أ — **القراءة الجديدة للموروث الشعرى** ، حتى يمكن استقطاره شيئا جديدا بالاستعانة بأساليب تذوقية معاصرة ، خلال وعى الناقد المثقف المستحصد .

ب — **لفت الأنظار إلى جسارة الشاعر (عند عبد الصبور) فى تطويعه اللغة الشعرية لما يمكن أن يجعلها موحية ، أو لانهائية ذات إيحاءات متعددة تصل بها إلى حد الغموض (عند أدونيس) .**

جـ - **التشكيل الشعرى** الذى أجهد عبد الصبور نفسه فى سبيل تبيانه والتدليل عليه وممارسته (شاعرا ناقدا) يكاد أن يتساوى مع **الحداثة** التى تشكلت عند « أدونيس » (شاعرا ناقدا) **فى استرفادهما نظرية النظم لعبد القاهر** ، منبعا يأخذ عنه كل منهما بقدر ما تسمح به موهبته المثقفة .

د - غلبة النزعة التحليلية اللغوية على كل منهما (ناقدا) لخبرتهما بسر اللغة الشعرية ، وتأثر لاواعيتهما النقدية ، بما أشارت إليه « **الأسلوبية** » من ملامح ، **تساعد على زيادة إدراك وعيهما النقدى بمرونة اللغة فى جانبيها الدلالى والانفعالى** اللذين يمكن عن طريقهما إثراء وظيفة الناقد مؤثرا فى مواقف الآخرين ، وانفعالاتهم .

خلاصة نتائج البحث

أولا : إن حيوية النقد - قديما وحديثا - رهن بشخصية الناقد ، من حيث وجوب امتلاكه طاقة التحليل التذوق المقنع لصنعة الشاعر فى إبداع هذا الأخير لتركيبته اللغوية الموحية برؤية متجددة فأرسطو رغم حديثه عن المحاكاة - التى هى عماد تكامل العمل الفنى موحدا ، لم يستطع إغفال تأثير المجاز فى العبارة ، التى يتشكل من تداخلها فى نظام معين ، إحداث التحول فى الأفكار لدى متلقى العمل الفنى

غير أننا رأينا أريستوفان - وقد أخذ يعقد المقارنات بين فن الشعر عند شاعر تقليدى (إيسخيلوس) ونفس الفن عند آخر تجديدى (يوروبيديس) - رأيناه يتوسع فى التركيز على التعبيرات المجازية (التى قوامها استخدام الألفاظ فى وضعية متغايرة معينة) كى يلفت الأنظار إلى أثر اللغة - خلال البناء الشعرى فى تقويم نتاج الشعراء فكانت أوضح ما تكون عند الدكتور طه حسين ، وبشكل أكثر امتدادا وبروزا عند تلميذه د. محمد مندور

ثانيا : يشابه الناقد الحديث - فى وظيفته - الناقد القديم ، من حيث اهتمامهما بنقد اللغة ، مع ملاحظة الفروق الدقيقة فى ثقافة كل منهما التى تؤثر فى طريقة تناوله - ناقدا - للعمل الفنى الأدبى ، مأخوذا فى الاعتبار ، تركيز معظم الدراسات النقدية المعاصرة على « الأسلوبية » فى لغة الأدب .

وهنا رأينا الدكتور « محمد مندوراً » أول من وجه الأنظار بشكل ملحوظ إلى قيمة « المنهج النقدى اللغوى » فى جعل وظيفة الناقد الأدبى أكثر التصاقا بتركيبة النص - من حيث علاقات ألفاظه بعضها بالبعض اختياراً ، وتقديماً ، وتأخيراً ، وحذفاً وتصريحا - كى تستبين للناقد وجهة نظر خاصة متجددة من خلال تراث أمته الأدبى

موصولا بالحاضر المتجدد[1] ولقد تغشّى - الأسلوب السابق - معظم نسيج كتابات مندور خاصة بحثه الدءوب عن التماسك العضوى فى النص

ويبدو أن « المجاز » لم يكن بعيدا عن وعيه النقدى خلال حديثه عن الاستعانة بالمنهج اللغوى « الفيلولوجى لسوسير » فى نقد النصوص ... « فالتراث الغربى فى العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التى يعمد إليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون إليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبد القاهر بالنظم ، وسماه غيره بالبديع ، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة »[2]

وتابع « مندورا » نوعان من النقاد ، جاهدا استكمال نهجه مطوراً لوظيفة الناقد خلال مسارين :

أ - مسار النقاد الشعراء ممثلا له (د. محمد مصطفى بدوى و د. محمد زكى العشماوى) وهما ممن أحسا لذع التجربة الشعرية حينا مّا - متعمقين أسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقيا ، كما درساها عند كولردج « الخيال »

---

(١) ... « فالتحديد عن طريق اللغة ليس فقط شكليا ، بل هو عمل يمس المضمون فى إعطائه أكبر قدر ممكن من القدرة على التعبير والكشف عن كل إمكاناته »

(د. حسن حنفى / التراث والتجديد / المركز العربى للبحث والنشر / ... / القاهرة سنة ١٩٨٠ ص ١٢٦)

(٢) د. شكرى محمد عياد : بحث بعنوان « مفهوم الأسلوب بين التراث النقدى ، ومحاولات التجديد » مجلة « فصول » المجلد الأول العدد الأول سنة ١٩٨٠ ص ٥٢ القاهرة

وجاء بقاموس : Dictionary of Literary Terms By HARRY SHAW

RHETORIC

...«IN mode[r]n times, rhetoric has come to mean the art or sc[ience of] literary uses o[f] [la]nguage. It is concerned with the effectiveness and general appeal of communication and with [me]thods of achieving literary quality and vigor (P. 322)

ومعناها أصبحت كلمة « بلاغة » تعنى فى العصر الحديث ، فن أو علم الاستخدام الأدبى للغة ، وهى تعنى بالتأثير ، ووسائل التوصيل المؤدية إلى الإذهال بأساليب ، تحقق شكلا أدبيا نابضا .

وريتشاردز « التوصيل » ، وإليوت « المعادل الموضوعى » .

وكلها تؤدى إلى مؤشر هام فى وظيفة الناقد هو اليقظة إلى مهارة الشاعر فارضا إرادته الواعية لضبط ما يتزاحم عليه فى لاوعيته الخلاّقة أثناء التجربة . وعلى الناقد أن يتلمس العصارة الواحدة التى تنتظم الألفاظ والصور والإيقاعات والتى تربط كل جزء من العمل الفنى بالجزء الآخر بفعل قوة الصهر التى يولدها فن الشاعر ، فيجمع بين المتناقضات فى ربقة واحدة (الوحدة العضوية) .

ومن هنا ، يؤتى الناقد الشاعر - بخبرته - المقدرة على تفسير الفاعلية الخاصة بكل شاعر فى استعماله للغة ، معبّرا عن موقف ما ، حين تختمر تجربته

ولن يتحقق هذا التفسير للناقد إلا ... « بالتغلغل فى العمل المنقود ، مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة ، التى تربط بين القديم والجديد ، بين الرمز والإدراك ، بين التقليد الحضارى والانطلاق ، وأن كل عمل فنى جديد إذا كان ذا قيمة - يحمل نقده بين طياته ، لأنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة فى كشفها حسب تضاريسها هى »[1] وهذا يقتضى من الناقد أن يكشف دوما أستار ما يخفيه المجاز

ب - مسار الشعراء النقاد ممثلا له (بصلاح عبد الصبور و « أدونيس») وكلاهما - ممارسا مستمرا للتجربة الشعرية - قد وعى ما سبق أن أشار به مندور -- المنهج « الفيلولوجى » فى النقد -- مستحصدا فى تراثه الشعرى متيحا لهذا التراث أن يتجدد بمروره من خلال قنوات روافد الناقد الثقافية المتعددة ، متتبعين للمجاز اللغوى وفقا للعلاقات الجديدة التى يقيمها الشاعر المبدع بين مفردات لغته ، ويسميها عبد الصبور « بالجسارة اللغوية » ويلقبها « أدونيس» « بالحداثة » .

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا الحريه والطوفان المؤسسه العربية للدراسات والنشر ط٢ سنة ١٩٧٩ بيروت ص ١٣١ ، ١٣٢

وقد غلبت – فى وظيفية كل منهما ناقدا – النزعة التحليلة اللغوية ، وتأثرت لاواعيتهما النقدية بما أشارت إليه « الأسلوبية » من ملامح تساعد على زيادة إدراك وعيهما النقدى بمرونة اللغة فى جانبيها الدلالى والانفعالى

فالناقد المعاصر مطالب فى وظيفته – وفق ما بدأه طه حسين ، وتابعه د. محمد مندور وأبناؤه من نقاد شعراء ، وشعراء نقاد – بأن يجيد فهم تراث أسلافه ، ملحا على استلهام هذا التراث ما فيه من تجديد ، معظمه مرتبط بالدراسات النقدية حول أسلوبية لغة الأدب فيما أفضل تسميته « بالتذوق البلاغى »

ثالثا : لا شك أن من وظيفة الناقد الأدبى فى القديم وفى الحديث أن يوهب حاسة التذوق ، ولا ينى يواليها بالدربة لينمى فى نفسه « الناقد المتفرد » ، والذى يصعب أن تتوافر له تلك الفرادة « حتى يكون مهيئا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة ، يجد لهما فى نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، وممن إذا تصفح الكلام ، وتدبر الشعر فرق بين موقع شىء منها وشىء »[١]

رابعا : اقتناع الناقد بأن المقاييس النقدية تتطور عبر العصور ، وهذا يعنى أن أسلوبه فى النقد لابد من أن يأخذ عن القديم ، وأن يستعين – أيضا بما يخالف هذا القديم أو يتناقض معه ، وذلك تعزيزا لرؤيته النقدية الخاصة .

فلغة النقد ، لابد لها دوما من أن ترفد نفسها بكل ما يعمق إدراك الناقد للعلاقات التى تقوم بين الأشياء ، مكتشفا ملامح فنية جديدة ، وهذا ما يمنح طريقة الناقد قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف نسيج كل نص شعرى .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى دلائل الإعجاز ص ٤١٩ ، ص ٤٢٠

وبعد :

أليس ما بدأنا به بحثنا من أن صناعة البلاغة - كما قال حازم القرطاجنى - هى كالبحر الذى لم يصل أحدٌ إلى نهايته مهما أنفق فيها من عمر ؟ ، أليس هذا القول يعنى فى مضمونه - إلى حد بعيد - ما قال به أحد النقاد الأوروبيين المعاصرين ؟ من « أن الطرق التى طورها النقاد المحدثون ، لا تعنى أكثر من خدش السطح الخارجى ، وأن أعمارهم لن تمكنهم من ذلك ؟ أليس ذلك كذلك ؟!

وهذا - فى رأيى - يعنى أن العملية التذوقية النقدية ، لأسلوبية لغة الأدب ، مازالت موصولة الوشائج بين القديم والحديث ، تقول لنا :

« مازلتم تخدشون السطح الخارجى ، وفوق كل ذى علم عليم

دكتور سامى منير

المراجع العربية للباب الثانى

١ – ابراهيم السامرائى (دكتور) – لغة الشعر بين جيلين
٢ – ابن عبد ربه – العقد الفريد حـ ٥
٣ – ابن فارس –الصاحبى
٤ – أحمد أحمد بدوى (دكتور) – عبد القاهر الجرجانى
٥ – أحمد هيكل (دكتور) – دراسات أدبية
٦ – أدونيس (على أحمد سعيد) – الثابت والمتحول ١، ٢، ٣
– زمن الشعر
– مقدمة للشعر العربى
٧ – البدراوى زهران (دكتور) – أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى
٨ – جبرا ابراهيم جبرا – الحرية والطوفان
– ينابيع الرؤيا
٩ – حازم القرطاجنى (دكتور) – منهاج البلغاء وسراج الأدباء
١٠ – حسن أحمد عيسى (دكتور) – الإبداع فى الفن والعلم
١١ – حسن حنفى (دكتور) – التراث والتجديد
١٢ – خالده سعيد (دكتور) – حركية الإبداع
١٣ – ريتا عوض –أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير
١٤ – زكريا ابراهيم (دكتور) – الفنان والإنسان
– مشكلة البنية
١٥ – زكى نجيب محمود (دكتور) – أفكار ومواقف
– فى فلسفة النقد
– قشور ولباب
– قصة عقل
– مع الشعراء

١٦ – **ساسين عساف** (دكتور) الصورة الشعرية ونماذج فى إبداع أبى نواس

١٧ – **سامى منير عامر** (دكتور) – ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى

١٨ – **صلاح عبد الصبور** – حياتى فى الشعر

– قراءة جديدة لشعرنا القديم

١٩ – **صلاح لبكى** لبنان الشاعر

٢٠ – **الصولى** – أخبار أبى تمام

٢١ – **طه أحمد ابراهيم** – تاريخ النقد الأدبى عند العرب

٢٢ – **طه حسين** (دكتور) تجديد ذكرى أبى العلاء

– مع المتنبى

٢٣ – **عبد الحى دياب** (دكتور) – شاعرية العقاد فى الميزان

٢٤ – **عبد القاهر الجرجانى** دلائل الإعجاز

٢٥ – **عبد الكريم الخطيب** – الإعجاز فى دراسات السابقين

٢٦ – **عبد المنعم تليمة** (دكتور) – مداخل إلى علم الجمال الأدبى

٢٧ – **عبد الواحد لؤلؤة** (دكتور) الأرض اليباب

٢٨ – **عبده الراجحى** (دكتور) – النحو العربى والدرس الحديث

٢٩ **عز الدين اسماعيل** (دكتور) الأسس الجمالية فى النقد العربى

٣٠ – **على شلق** (دكتور) – الفن والجمال

٣١ – **عيسى بلاطة** بدر شاكر السياب – حياته وشعره

٣٢ – **غالى شكرى** (دكتور) – محمد مندور (الناقد والمنهج)

٣٣ – **فائق متى** (دكتور) – إليوت

٣٤ – **فايز الداية** (دكتور) الجوانب الدلالية فى نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى

٣٥ **مجدى وهبة** (دكتور) – معجم مصطلحات الادب

– معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب

٣٦ – **مجموعة من الباحثين** – طه حسين وقضية الشعر
٣٧ – **مجموعة من الباحثين** – طه حسين كما يعرفه كتاب عصره
٣٨ – **محمد بن سلام الجمحى** – طبقات فحول الشعراء (السفر الثانى) تحقيق محمد محمود شاكر
٣٩ – **محمد براده** (دكتور) – محمد مندور ، وتنظير النقد العربى
٤٠ – **محمد خلف الله أحمد** – من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده
٤١ – **محمد زكى العشماوى** (دكتور) – الأدب وقيم الحياة المعاصرة
– قضايا النقد الأدبى والبلاغة
٤٢ – **محمد غنيمى هلال** (دكتور) – المدخل إلى النقد الأدبى الحديث
٤٣ – **محمد مصطفى بدوى** (دكتور) – دراسات فى الشعر والمسرح
٤٤ – **محمد مندور** (دكتور) – الأدب ومذاهبه
– فى الأدب والنقد
– فن الشعر
– محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية)
– فى الميزان الجديد
– النقد المنهجى عند العرب
– النقد والنقاد المعاصرون
٤٥ – **محمد النويهى** (دكتور) – الشعر الجاهلى – منهج فى دراسته وتقويمه جـ١ ، جـ٢
– قضية الشعر الجديد
٤٦ – **محيى الدين صبحى** – دراسات ضد الواقعية فى الأدب العربى
– شعر الحقيقة (دراسة فى شعر معين بسيسو)
٤٧ – **مصطفى سويف** (دكتور) – دراسات نفسية فى الفن

٤٨ – مصطفى ناصف (دكتور) – قراءة ثانية لشعرنا القديم
– نظرية المعنى فى النقد العربى
٤٩ – ميشال زكريا (دكتور) – الألسنية التوليدية والتحويلية
– الألسنية (المبادىء والأعلام)
٥٠ – ميشال عاصى (دكتور) – الفن والأدب
٥١ – نايف خرما (دكتور) – أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة
٥٢ – نبيل سليمان – مساهمة فى نقد النقد الأدبى
٥٣ – نزار قبانى – ما هو الشعر ؟
٥٤ – نصر حامد أبو زيد (دكتور) – فلسفة التأويل
٥٥ – ياسين الأيوبى (دكتور) – مذاهب الأدب – معالم وانعكاسات
حـ٢ (الرمزية)
٥٦ – يوسف الخال – الحداثة فى الشعر

د. سامى منير
١٩٨٤/٢/٨

الكتب المترجمة

١ ابراهيم حمادة (دكتور) - «مقالات فى النقد الأدبى» تأليف عدة مؤلفين

٢ إحسان عباس (د) + محمد يوسف نجم (د) - «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة» تأليف ستانلى هايمن

٣ جبرا ابراهيم جبرا - «قلعة إكسل» تأليف إدموند ولسن

٤ جعفر صادق الخليلى - «الدراما والدرامية» تأليف س. و. داوسن

٥ حسام الدين الخطيب (د) + محيى الدين صبحى - «نظرية الأدب» تأليف رينيه ويليك + أوستن وارين

٦ درينى خشبة - «فن كتابة المسرحية» تأليف لايوس إنجرى

٧ زكى نجيب محمود(د) - «فنون الأدب» تأليف تشارلتن

٨ سامى الدروبى (د) - «المجمل فى فلسفة الفن» تأليف بندتو كروتشه

٩ عبدالرحمن بدوى (د) - «كتاب الشعر» لأرسطو .

١٠ عبدالغفار مكاوى(د) - «ثورة الشعر فى العصر الحديث» حـ١ تأليف هوجو فريدرش

١١ فهد عكّام (د) - «النقد الأدبى والعلوم الإنسانية» تأليف جان لوى كابانس

١٢ كميل قيصر داغر - «إزرا باوند» تأليف لوريث فيزا

١٣ محمد براده (د) - «درجة الصفر فى الكتابة» تأليف رولان بارت

١٤ محمد زكى العشماوى (د) + محمود مرسى أحمد - «إعداد الممثل» تأليف قنسطنطين ستانسلافسكى

١٥ محمد مصطفى بدوى د - «الإحساس بالجمال» تأليف جورج سانتيانا
- «الشعر والتأمل» تأليف روستريفور هاملتون
- «العلم والشعر» تأليف آى.إيه. ريتشاردز
- «الفكر الأدبى المعاصر» تأليف جورج واطسن
- «مبادىء النقد الأدبى» تأليف ريتشاردز

١٦ محيى الدين صبحى - «النقد الأدبى» حـ١، حـ٢ تأليف ويمزات + بروكس

د. سامى منير

الخميس ١٩٨٤/٢/٩

الدوريات والمجلات

١ – سلسلة « إقرأ » – المصرية – « ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر » العدد رقم ٤٤٢

٢ – سلسلة « إقرأ » – المصرية – « فى اللغة والأدب » العدد رقم ٣٣٧

٣ – مجلة « البيان » الكويتية عدد (٢١٣) ديسمبر سنة ١٩٨٣

٤ – مجلة « الدوحة » قطر عدد (٧٠) أكتوبر سنة ١٩٨١

٥ – مجلة « عالم الفكر » الكويتية – المجلد العاشر – العدد الرابع (يناير / فبراير / مارس سنة ١٩٨٠)

٦ – مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الأول سنة ١٩٨٠

٧ – مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الثانى سنة ١٩٨١

٨ – مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث سنة ١٩٨١

٩ – مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الرابع سنة ١٩٨١

١٠ – مجلة « فصول » المجلد الثانى / العدد الأول أكتوبر سنة

١١ – مجلة « الفيصل » السعودية العدد (٣٦) إبريل/مايو سنة ١٩٨٠

١٢ – مجلة « الكاتب » القاهرية العدد (٣٣) ديسمبر سنة ١٩٦٣

١٣ – مجلة « المجلة » القاهرية العدد (٧٧) مايو سنة ١٩٦٣

١٤ – مجلة « المجلة » القاهرية العدد (١٠٢) يونيو سنة ١٩٦٥ – السنة التاسعة

١٥ – مجلة « الفكر العربى » – بيروت – يناير/فبراير سنة ١٩٨٢ العدد (٥)

دواوين الشعر

١ – أبو البقاء العكبرى – التبيان فى شرح ديوان أبى الطيب المتنبى

٢ – أنسى الحاج – « لن »

٣ – صلاح عبد الصبور – الإبحار فى الذاكرة

٤ – مجنون ليلى – ديوان «مجنون ليلى» جمع وتحقيق عبد الستار أحمد

٥ – **محمد مصطفى بدوى (د)** – أطلال
– رسائل من لندن
٦ – **يوسف الخال** – الأعمال الشعرية الكاملة

المختارات الشعرية

١ – **أدونيس (على أحمد سعيد)** – ديوان الشعر العربى
٢ – **محمد مصطفى بدوى (د)** – مختارات من الشعر العربى الحديث

د. سامى منير
الخميس ١٩٨٤/٢/٩

المراجع الأجنبية

1- Aristotle theory of Poetry and fine arts;
By, Butcher.

2- The Art and Craft of Poetry;
By, L. J. Zillman.

3- A critical introduction to Modern Arabic Poetry;
By, M. M. Badawi.

4- Dictionary of literary terms;
By, Harry Shaw.

5- The Greek and Roman critics;
By, G. M. A. Grube.

6- The lion and the honeycomb;
By, R. P. Blackmur.

7- The Poetic image;
By, C. Day. Lewis.

8- The Theatre Experience;
By, Edwin Wilson.

9- T. S. Eliot the critic;
By, Dr. Raghukul Tilak

10- UNDERSTANDING POETRY;
By, James Reeves.

الفهـرس

البـاب الأول

أسـاسات وظيفـة الناقـد (الوظيفة التقليدية)

ثالثا ــ النقد العربى القديم ووظيفة الناقد [٢١ - ٥٢]

وظيفة جل نقاد العرب القدامى / نقد أرسطو ونقد أريستوفان بين عبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى / جهود نقاد العرب فى تفهم التركيبة البلاغية للعبارة الشعرية / السرقات وكتاب الشعر / الموازنة للآمدى والتذوق الخبير المدرب / الوساطة للجرجانى والذوق المصقول / عبد القاهر وفاعلية الألفاظ من خلال النظم / وظيفة الناقد عند عبد القاهر من خلال التماسك النحوى / محور التذوق فى دنيا الجمال / حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها / تفاصيل ترجيع الصوت والتذوق الناقد / عبد القاهر ، وأثر وظيفة الناقد عنده فى ماجاء عنها لدى ريتشاردز واليوت وريفز / المعَوَّل فى وظيفة الناقد ينصب على طريقة معالجة الأديب للمادة اللغوية / علاقة محاكاة أرسطو بنظم عبد القاهر / حازم القرطاجنى والمحاكاة / وظيفة الناقد عند حازم والتخييل (المحاكاة) / دلالة الألفاظ وعلاقتها بالتخييل من خلال صياغة الموقف / المتنبى وصياغة الموقف / أثر نظم عبد القاهر فى فهم القرطاجنى للصياغة / وظيفة الناقد عند حازم والإبداع الفنى للتجربة الشعرية / حازم والتشكيل الشعرى / الخطوط العامة لوظيفة الناقد عند كل من أريستوفان وأرسطو وعبد القاهر وحازم / أثر هذه الخطوط مجتمعة فى الناقد المعاصر / الوعى برمزية التركيبة اللغوية (المجاز) وما يستتبعه .

الباب الثانى

إضافات الناقد التجديدية (الوظيفة التجديدية)

الجمالى اللغوى الجامع لشتى الثقافات / الدعوة إلى التمرد على الأشكال التقليدية بحثا عن مقومات فنية جديدة / الشاعر يتمتّع بطاقة غير معهودة من السيطرة على اللغة / التمرد على اللغة لايتم إلا باللغة نفسها / بصيرة الناقد الشاملة بأساليب الصياغة المتعددة المتجددّة / الثقافة المستقرئة الشاملة فى تذوق بمقارنة / الوحدة العضوية والاستبطان الذاتى / غاصِبُ الرأس وصاحِبُ الرأس / المجاز والعلاقة بالمذهب الرمزى / الوعى بحياة اللفظة الأدبية خلال السياقات / علاقة ما جاء به « مندور » بمفهوم وظيفة الناقد قديما ومعاصرا

ثالثا ــ **أتباع مندور « النقاد الشعراء ــ الشعراء النقاد »** [٩٤--١٥٢]

أ ــ [النقاد الشعراء] تراث مندور فى حقل السلوك النقدى / مفهومى عن النقاد الشعراء ، وعن الشعراء النقاد / محك انتقائى لهم ، إصابتهم بحرفة القلق النقدى عند مندور / جميعهم دُفعوا إلى مضايق الشعر / صناعة النقد التذوقى البلاغى عند د . محمد مصطفى بدوى ، والدكتور محمد زكى العشماوى / عرائس الخيال الشعرى عند صلاح عبد الصبور « و أدونيس » (على أحمد سعيد) / د . محمد مصطفى بدوى والبحث المتذوق العلمى وراء جماليات الصياغة اللغوية الشعرية المتجددة / استقراؤه لقضايا نقدية عند أستاذيه د . طه حسين ود . محمد مندور ، ورؤيا جديدة لمسار تلك القضايا من خلال تيارات الثقافة المتسارعة الرافدة / نظرية الخيال عند « كولردج » ووظيفة النقاد فى

استقراء روح الشاعر السائدة خلال صور القصيدة وألفاظها / العصارة الواحدة التى تنتظم القصيدة بفعل قوة الصهر التى يولدها فن الشاعر جامعا بين المتناقضات فى ربقة واحدة / إدراك د . بدوى لأسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقا معمليا من خلال كلام ريتشاردز عن الإرادة الواعية لدى الشاعر التى تضبط مايتزاحم عليه فى لاواعيته أثناء التجربة الشعرية / تلمسنا لصدق ذلك فى قصيدة « حلم بالبعث » لعبد الرحمن شكرى / مقدرة الخيال الثانوى عند « كولردج » ونظرية النظم عند عبد القاهر تحكمها إرادة فنان يعرف أصول صنعته الشعرية متمثلة فى سيطرته على اللغة / تمتع الناقد بحساسية خاصة تجاه الكلمات فى القصيدة مما يؤهله للعثور على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر / الرؤية التى تحول حدثا وقع فى نقطة من « الزمن » إلى موقف أنسانى هو اللازمن « كولردج » ومصطفى بدوى ، يتحققان نقدياً فى نتاج عبد الصبور (إلى أول جندى) ، حيث حقق الأخير تداخل كل من العاطفة والإرادة نتيجة لأثر فعل الوزن الشعرى / تبيان أثر أراء « كولردج » النقدية فى سلوك د . بدوى ناقدا / الفن الشعرى تعبير عن التجربة الإنسانية فى صورة لغوية خاصة / الكلمات عند الشاعر الناقد « إليوت » من أصعب وسائل التعبير عن الجمال المنظور والجمال المسموع / الاستشعار النقدى عند بدوى ، واستكشافه أثر الجسارة الموسيقية عند « إليوت » فى شكل الشعر العربى

المعاصر / التعليق الشاعرى النقدى سمة بارزة فى مفهوم النقد عند الدكتور بدوى / أيام الخريف الحبلى كبطون الأرامل / مختارات الدكتور بدوى من الشعر العربى والشاعرية النقدية / خط « مندور » « الشاعرى النقدى » فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » وراء مختارات د. بدوى من الشعر العربى الحديث » / الشعر الجهورى والشعر المهموس بين مندور وبدوى يتمايز من خلال نوعية الصورة الشعرية / « الإيحاء » فى التصوير الشعرى عند بدوى وتأثره بخبرة عبد القاهر فى « التذوق » / وظيفة الاستعارة فى « فاعلية الاستعمال اللغوى » كما يراها ريتشاردز ، واستقاء بدوى لها فى نقده / اللون التعبيرى الخاص واستكشاف بدوى لما وراءه من « تغيير فى مساحات الدلالة للألفاظ « تجديدا للاستعارة / التصوير البلاغى فى مفهوم ريتشاردز ، وعلاقته بمفهوم « التمثيل » عند عبد القاهر / المدخل النقدى لدى كل من عبد القاهر وريتشاردز وبدوى والعشماوى يتلخص فى « الموقف الانفعالى للشاعر » يرى الناقدان الشاعران [د . بدوى + د . عشماوى] ضرورة توافر « الفاعلية النقدية » التى تعنى أن يضيف الناقد شيئا يضىء لنا ماوراء النص إضاءة جديدة / كيف حقق د . بدوى هذه « الفاعلية » فى نص «الصباح الجديد » للشابى / « الفاعليه النقدية » قال بها الإمام « عبد القاهر » فى نقده التطبيقى ، واستمرت حتى ناقدَيْنا ــ عبر أساتذتهما ــ وصولا إلى ماقرره « إليوت » فى شأن

« الخيال السمعى » / ضرورة إدراك الناقد المستبصر لصلة الشاعر بالتراث الثقافى لدفع طاقاته الخلّاقة ، كى يبنى شكلا جديدا / المعادل الموضوعى حصيلة وعى « إليوت » النقدى منذ « أرسطو » حتى عصره / أثر المعادل الموضوعى فى النقد التطبيقى عند د . بدوى / قراءة ماوراء التشتت الظاهرى لمواقف القصيدة مَعْلَمٌ لوظيفة الناقد المتعدد الجذور الثقافية ، وتطبيق ذلك عند الناقد د . العشماوى مُمَثّلًا فى وَحدَة الصراع للقصيدة الجاهلية / « حَدْس » بندتو كروتشه خلال وظيفة الناقد عند تحليل الدكتور العشماوى للمواقف الشعرية فى القصيدة العربية القديمة / دلائل القدرة الشعرية عند شوقى ، تكشف تفاعل التراث الشعرى والنقدى قديما وحديثا عند الناقد الشاعر محمد زكى العشماوى / حياة التذوق النقدى لدى رجالات البلاغة أوروبيين وعربا المتجددة / « شمولية ثقافة الناقد » عند بدوى والعشماوى — متأثرينْ مندوراً وإليوت — بتوظيفها فى عملية التذوق الفنى اللغوى بقدر محسوب / الشكلية فى الأسلوب الأدبى مجسمة خلال « الأسلوبية » و « البنيوية » ، وموقف د . بدوى من هذا التيار بترجمته لكتاب جورج واطسن « الفكر الأدبى المعاصر »/ حاشية عن خلاصة « الاسلوبية » وأخرى عن خلاصة « البنيوية »/ النقد الجديد « الأسلوبى » هو فى حقيقته نقد يعتمد على البلاغة العربية القديمة / تنبه الناقدين د . بدوى ود . عشماوى إلى تأسيس تيار من الاستشعارات النقدية المعاصرة ينتقى من الأصول البلاغية القديمة ، ما يوائم حركة

الاتجاهات النقدية الجديدة دون جنوح إلى شد أنفسهما إلى شكل فنى واحد / خلاصة تجربة الناقدين الشاعرين فى تحديد ملامح وظيفية الناقد عند كل منهما .

ب ــ [الشعراء النقاد] [١٥٣-١٩٨]

أولا ــ صلاح عبد الصبور

مفهوم القراءة الثانية نقديا / انسحاب هذا المفهوم على الأعمال النقدية لطه حسين ومحمد مندور ومصطفى بدوى ومحمد العشماوى / التأثير المستمر لامتداد الروافد الثقافية المتجددة / اختلاف مفهوم القراءة الثانية لدى « الشعراء النقاد » عنه لدى « النقاد الشعراء » مع إطلالة عبد القاهر بنظريته فى النظم على « القراءات الثانية بأنواعها » / الإحساس بالجمال الفنى يتموشج بدراسة الحياة واللغة ووسائل الفن / عبد الصبور والقاموس الحى المتفتح للتجديد فى المعنى والصياغة / عبد الصبور ناقدا يرقد فى باطنه الفنى « حياتى فى الشعر » / ناقد الشعر يفتش عما بين يديه من تشكيلة للكلمات فى نمط يوزن ويقاس / تشكيل القصيدة عند الشعراء القدماء / « إيليوت » ودوره فى تشكيل مفهوم عبد الصبور ناقدا / عماد التشكيل الشعرى سيطرة الشاعر على لغته حتى لو أدت تلك السيطرة إلى ظهور لغة جديدة تخرج على ماتعورف عليه من نواميس النحو إلى جسارة لغوية / قصيدة « الحزن »»» وجسارة عبد الصبور اللغوية / أبوتمام والجسارة البديعية / دور الموسيقى فى تشكيل « الهمس الشعرى » / الإنسان الوحش ، والوحش الإنسان فى

تشكيل البحترى « لقصيدة الذئب » / التوازن فى القصيدة بمحاذاة التوتر / استحصاد الناقد فى تراث أمته الشعرى قبل الدخول فى تجربة « القراءة الثانية » .

ثانيا — (أدونيس) عـلى أحمد سعيد

الشاعر لا يتأصل فى لغته إلا إذا كان بمعنى مّا غريبا عنها (جسارة إليوت اللغوية فى عبد الصبور) / أدونيس الناقد يتصيد من لاشعوره الفنى حقائق يقسرها على أن تصاغ تقاليد نقدية مضمنه فى كتبه . مقدمة للشعر العربى ، زمن الشعر ، الثابت والمتحول / اللغة هى مغامرة الشاعر الخاصة فى البحث عن الحقيقة / كسر رتابة سياقات اللغة المعتادة بالتنافر والتعارض والغرابة وعبد القاهر / الهذيان الرصين / لغة الشعر السريالى والإذهال / الغموض الفنى وموقف أبى تمام منه شاعرا / المجاز وإحتمالية توليد المعانى بتأليف شىء واحدٍ فى اللفظ شتّى للمعانى / الاعتزال والمجاز بالإغراب اللغوى / الغموض الماسّى فى الشعر / تشومسكى والبنية العميقة تأكيدا للحدس الشعرى / الفرادة والحداثة والجدّة بين « أدونيس » و « جبران » و « يوسف الخال » / بين « تشكيل » عبد الصبور للجسارة اللغوية و « حداثة » أدونيس فى غربته اللغوية .







٣٧٥ قرش ١/١١٦٨٧٨

دار المعـــارف ١١١٩ كورنيش النيـــل ـ القاهـــــرة

الناشر : منطقة الاسكندرية ٤٢ ش سعد زغلول ـ ٢ ميدان التحرير (المنشية)